تيري إيغلتون

نظرية الأدب

ترجمة:
ثائر ديب

دراسات نقدية عالمية
٢٩

الإشراف الفني :
زهير الحمو
المخطوط :
عبد الرزاق قصيباتي



نظـرية الأدب

تيري إيغلتون

نظرية الأدب



ترجمة :

ثائر ديب



منشورات وزارة الثقافة
في الجمهورية العربية السورية
دمشق ١٩٩٥

العنوان الأصلي للكتـــاب :

LITERARY THEORY

An Introduction

by

Terry Eagleton

نظريـة الأدب = Piterary Theory / تيري ايغلتـون ؛ ترجمـة
ثائر ديب .ـ دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٥ . ـ ٣٦٠ ص ؛ ٢٤ سم .ـ
(دراســات نقديـة عالميــة ؛ ٢٩) .

١ ـ ٨٠١١   اي غ ن   ٢ ـ العنوان   ٣ ـ ايغلتون
٤ ـ ديب   ٥ ـ السلسلة
مكتبـة الأسـد

الايداع القانوني : ع ـ ١٧٠٦ /١١/ ١٩٩٥

إهـــداء المؤلّف

إلى تشارلز ســوان

و

ريمونـد وليامـز

إهـــداء الترجمة

إلى مالك حسن ...

في الأرض الخرساء ، حيثُ يَسَعُ

الأشياء أن تتحاذى .

إشـــارة

من الضروري الاشارة إلى ان كل الهوامش المرقمة هي للمؤلف ، في حين ان كل الهوامش المنجمة هي للمترجم .

تصدير

لو أراد المرءأن يحدد تاريخاً لبدايات التحوّل الذي لَحِقَ بالنظرية الأدبية في هذا القرن ، فان أفضل اختيار يقع عليه هو عام ١٩١٧ ، العام الذي نشر فيه الشكلاني الروسي الشاب فيكتور شكلوفسكي مقالته الرائدة « الفن كصنعة » . ومنذئذ ، وخاصة خلال العقدين المنصرمين ، شهدت النظرية الأدبية تكاثراً لافتاً للانتباه ، وحتى معاني كلمات مثل « الأدب » ، و « القراءة » و « النقد » خضعت لتبدّل عميق . بيد أن انتشار هذه الثورة النظرية لا يزال محدوداً خارج نطاق حلقة من المختصين والمتحمسين: فهي لم تصل بعد إلى إحداث أثرها الكامل على دارس الأدب والقارىء العام .

وغاية هذا الكتاب هي أن يقدّم عرضاً شاملاً للنظرية الأدبية الحديثة لأولئك الذين ليس لديهم أية معرفة أو معرفة ضئيلة بهذا الموضوع . وعلى الرغم من أن مثل هذا المشروع ينطوي بصورة واضحة على ضروب من الإغفال والإفراط في التبسيط ، فقد حاولت أن أجعل الموضوع في متناول مدارك العامة ، دون أن أبتذله . ولما كنت أعتقد أن ليس ثمّة طريقة لعرضه « حيادية» ، وخلْواً من أحكام القيمة ، فقد أدليت بدلوي في كل حالة محددة ، الأمر الذي آمل أن ينضاف إلى أهميةالكتاب:

لقد سبق لعالم الاقتصاد ج : م . كينيز أن أخذ على أولئك الاقتصاديين الذين لا تروق لهم النظرية ، أو الذين يزعمون القدرة على تدبّر أمرهم بصورة أفضل من دونها ، أنهم واقعون في قبضة نظرية أقدم ليس إلا : وهذا ينطبق أيضاً على النقّاد ودارسي الأدب : فثمة بينهم من يشتكي من أنّ النظرية الأدبية مُعقّدة لفئة قليلة لا يمكن لسواها أن يفهمها ؛ ويخامرهم شك أنها بمثابة حقل مُلغّز ،خاص بالنخبة ومماثل نوعاً ما للفيزياء النووية : وإذا ما كان صحيحاً أن « التعليم الأدبي » لا يشجّع الفكر التحليلي على نحو صحيح ؛ إلا أن النظرية الأدبية ليست في الحقيقة أكثر صعوبة من العديد من المباحث النظرية ، وهي أسهل بكثير من بعضها . وإني لآمل أن يساعد هذا الكتاب في طمأنة أولئك الذين يخشون أنّ الموضوع أبعد من متناولهم : أما بعض الطلاب والنقّاد الذين يتذرّعون أيضاً بأن النظرية الأدبية « تتدخّل بين القارىء والعمل » ، فان الردّ البسيط عليهم هو أننا ، من غير نوع ما من النظرية ، مهما تكن متسرعة أو ضمنية ، لن نعرف ما هو « العمل الأدبي » أصلاً ، أو كيف يجب أن نقرأه : إن العداء للنظرية يعني عادةً معارضة نظريات الآخرين ونسيان المرء لنظريته الخاصة . وإن واحداً من أغراض هذا الكتاب هو أن يزيل هذا الكبت ويتيح لنا أن نتذكر .

ت . إ

مدخل : ما الأدب ؟

إن كان ثمة نظرية أدبية ، فلا بد أن يكون هنالك أدب هي نظريته . ويمكننا أن نبدأ ، إذاً ، بطرح السؤال : ما الأدب ؟

لقد قامت محاولات عديدة لتعريف الأدب . حيث يمكنك أن تعرّفه ،على سبيل المثال ، بأنه كتابة « تخيّلية » imaginative بمعنى التخييل * Fiction – أي كتابة ليست حقيقية بالمعنى الحـرفي للكلمة . لكن إلقاء نظرة سريعة على ما يدرجه الناس عموماً تحت عنوان الأدب تكفي للقول إن هذا التعريف لا يفي بالغرض . فالأدب الانجليزي في القرن السابع عشر يضم شكسبير ووبستر ، ومارفل وميلتون ؛ لكنه يمتد أيضاً ليطال مقالات فرانسيس بيكون ، ومواعظ جون دَنْ ، والسيرة الذاتية الروحانية لبنيان وكل ما كتبه السِرْ توماس

(*) – Fiction : مصطلح عام ومبهم يستخدم للتعبير عن عمل تخيلي نثري في الغالب . وهو لا يغطي الشعر والدراما عادة على الرغم من أن كلا منهما شكل من التخييل، فكلاهما مصاغ أو مفرغ في قالب ومخترع أو مختلق . وعموماً ، فان هذا المصطلح يستخدم للرواية والقصة والأجناس المتعلقة بها . ومن هنا ترجمته بـ « القصص » في كثير من الأحيان . وسوف نستخدم في هذه الترجمة كلا المقابلين « قصص » و « تخييل » تبعاً للسياق .

براون . بل إنه قد يشتمل عند الحاجة على **لوياثان هوبز وتاريخ الثورة** لكلارينلدون . ويحتوي الأدب الفرنسي في القرن السابع عشر ، إضافة إلى كورني وراسين ، حِكَم لاروشفوكو ، والكلمات التي ألقاها بوسويه في المآتم ، ومقالات بوالو في الشعر ، ورسائل مدام سيفيني إلى ابنتها وفلسفة ديكارت وباسكال . أما الأدب الانجليزي في القرن التاسع عشر فيضم عادة لامب (على الرغم من أنه لا يضم بنتام) ، وماكولي (ولكن ليس ماركس) ، ومل (ولكن ليس داروين أو هربرت سبنسر) .

إذاً فان التمييز بين «الواقعة» Fact و«التخييل» ، يبدو من غير المحتمل أن يمضي بنا بعيدا ، وذلك على الأقل لأن هذا التمييز ذاته هو موضع شك في الغالب . وثمة من يجادل ، مثلاً ، أن مقابلتنا بين الحقيقة « التاريخية » والحقيقة « الفنية » لا تنطبق أبداً على الساغات * الإسلندية القديمة(١) . ويبدو أن كلمة « رواية » قد استُخْدِمت ، في انجلترا نهاية القرن السادس عشر وبداية السابع عشر لكل من الأحداث الحقيقية والتخييلية ، وحتى التقارير الإخبارية لم تكن تُعْتَبر وقائعية إلا بالكاد . فلم تكن الروايات والتقارير الإخبارية وقائعية على نحو واضح ولا تخييلية على نحو واضح : وبالتالي فان تمييزاتنا الحادة بين هذين الصنفين

(*) – الـ Saga : نوع من السرديات النثرية الايسلندية والاسكندنافية القروسطية تحكي عن بطل مشهور أو عائلة أو عن مآثر الملوك والمحاربين . وقد ظل معظمها شفوياً حتى القرن الثاني عشر حيث بدأ تدوينها .

(١) – انظر م . إ . ستيبلين – كامينسكي ، عقل الساغا (أودنس ، ١٩٧٣) .

لا تقبل التطبيق(١) . ولا ريب أن غيبن قد حَسِبَ أنه كان يكتب الحقيقة التاريخية ، وربما هكذا حَسِبَ أيضاً مؤلِّفو سفر التكوين، ولكنهم يُقْرؤون الآن بمثابة « واقعة » من قبل البعض و « تخييل » من قبل البعض الآخر؛ ومن المؤكد أن نيومان قد حَسِبَ أن تأملاته اللا هوتية حقيقية ولكنها اليوم « أدب » بالنسبة لكثير من القراء . وعلاوةً ، فان « الأدب » حين يضم الكثير من الكتابة « الوقائعية»، يُقصي أيضاً قدراً وافراً من التخييل : كما أن مجلة سوبرمان وروايات ميلزوبون هي تخييلية ولكنها لا تُعْتبر أدباً على العموم ، وهي لا تَرْقى إلى مصاف الأدب بالتأكيد . وإذا ما كان الأدب كتابة « إبداعية » ، « تخيّلية » ، فهل يقتضي ذلك أن التاريخ ، والفلسفة والعلوم الطبيعية ليست إبداعية وتخيّلية ؟ .

لعلنا بحاجة إلى نوع مختلف تماماً من المقاربة . ولعل من الممكن تعريف الأدب ليس تبعاً لما إذا كان تخييلياً أو « تخيّلياً » ، وإنما لانه يستخدم اللغة بطرائق غير مألوفة . فالأدب ، في هذه النظرية ، هو نوع من الكتابة التي تمثّل « عنفاً منظّماً يُرْتَكب بحقّ الكلام الاعتيادي» ، كما يقول الناقد الروسي رومان جاكوبسون . ذلك أن الأدب يحوّل اللغة الاعتيادية ويشددها ، وينحرف بصورة منظّمة عن الكلام اليومي . وإذا ما دنوتَ مني عند موقف الباص ورحت تدمدم « وتظلّين عروس السكينة البكر » ، فسوف أدرك للتوّ أنني في حضرة الأدبي ، وأنا

---

(١) انظر لينارد . ج . ديفيز ، « تاريخ اجتماعي للواقعة والتخييل : إنكار المؤلف في الرواية الانجليزية الباكرة » ، في إدوارد سعيد (محرر) ، الأدب والمجتمع (بالتيمورو لندن ، ١٩٨٠) .

أعرف ذلك لأن تركيب كلماتك ، وإيقاعها ورنينها يتجاوز معناها المجرّد ؛ أو ، كما يقــول الألسنيون بصورة أكثر تقنيةً ، لأن ثمة عدم تناسب بين الدالا"ت والمدلولات* : فلغتك تلفت الانتباه إلى ذاتها ، وتزهو بكينونتها المادية ، الأمر الذي لا تبديه عبارة مثل « ألا تعلم أنّ السائقين مضربون؟» :

وهذا ، في الواقع ، هو تعريف « الأدبي » الذي قدمه الشكلانيون الروس ، الذين ضمّوا في صفوفهم فيكتور شكلوفسكي ، ورومان جاكوبسون ، وأوسيب بريك ، ويوري تينيانوف ، وبوريس إيخنباوم وبوريس توماشيفسكي . ولقد ظهر الشكلانيون في روسيا في السنوات السابقة على الثورة البولشفية عام ١٩١٧ ، وازدهروا في العشرينات ، إلى أن تمّ إسكاتهم فعلياً من قبل الستالينية . وهذه المجموعة المقاتلة ، المتمرّسة في فنّ الجدل والمناظرة ، نبذت المذاهب الرمزية شبه الصوفية التي كانت قد مارست نفوذها على النقد الأدبي من قبل ، وركّزت الاهتمام ، بروح علمية وعملية ، على الواقع المادي للنصّ الأدبي ذاته . ذلك أن على النقد أن يُبْعِد الفن عن الإبهام والغموض

---

* – بخلاف ما هو شائع فانني لم أضع كلمة « علا مة» أو « إشارة» مقابل الكلمة الا نكليزية «Sign » . وإنما تعاملت معها ومع مشتقاتها على النحو التالي :
Sign دليل ، Signifier : دال ، Signified : مدلول ، Significance دلا لة ، Signfication : تدليل .

وذلك للمحافظة ، في اللغة العربية ، على الجذر المشترك بين هذه الكلمات . هذا وقد احتفظت بكلمة « علامة » كمقابل للكلمة الانجليزية « mark » ،والتي يشرح الكاتب ، في سياق هذا الكتاب ، الفرق بينها وبين كلمة « Sign » .

ويُعنى بالكيفية التي تعمل بها النصوص الأدبية فعلياً : فالأدب ليس ديناً زائفاً أو علم نفس أو علم اجتماع بل هو تنظيم محدَّد للغة . إنّ له قوانينه ، وبناه وصنعاته* النوعية الخاصة ، التي ينبغي دراستها في ذاتها وليس ردّها إلى أي شيء آخر . والعمل الأدبي ليس حمّالة أفكار ، أو انعكاساً للواقع المادي ولا هو تجسيد لحقيقة ما متعالية : إنه واقعة مادية ، ويمكن بالأحرى تحليل أدائه لوظيفته كما يمكن للمرء أن يفحص آلة . وهو مؤلَّف من كلمات ، وليس من موضوعات أو مشاعر ، ومن الخطأ رؤيته كتعبير عن رأي المؤلِّف : ولقد لاحظ أو سيب بريك مرّةً بشكل عابر أنّ يوجين أونيغين لبوشكين كانت ستُكْتَب حتى لو لم يَعِشْ بوشكين .

والشكلانية Formalism أساساً هي تطبيق للألسنية Linguistic في دراسة الأدب ؛ ولأن الألسنية التي نحن بصددها من نوع شكلي ، تُعنى ببنى اللغة أكثر من عنايتها بما يمكن للمرء أن يقوله فعلياً ، فقد تغاضى الشكلانيون عن تحليل « المحتوى » الأدبي (حيث يمكن للمرء دوماً أن يتعرّض لغواية علم النفس أو علم الاجتماع) وانصرفوا إلى دراسة الشكل الأدبي . وبعيداً عن رؤية الشكل بمثابة تعبير عن المضمون ، أوقفوا العلاقة على رأسها : فالمحتوى هو مجرد « تحفيز » motivation للشكل ، ومناسبة أو فرصة لنوع محدد من التمرين الشكلي . وهكذا

(*) الصنعة device ونجمعها على صنعات . وقد جاء في المورد للبعلبكي أن device هي « شيء في الأثر الأدبي يراد به تحقيق غرض معين (صورة بلاغية ، اسلوب خاص في الرواية والسرد . . .) » . وترجمتها بصنعة تنسجم مع التفريق الذي يستعمله النقاد العرب بين الطبع والصنعة في الشعر .

فانّ دون كيشوت ليست « عن » الشخصية التي تحمل ذلك الأسم : فالشخصية مجرد أداة لجمع أنواع مختلفة من التقنيات السردية إلى بعضها بعضاً . ومزرعة الحيوانات بالنسبة للشكلانيين ليست تمثيلاً مجازياً Allegory للستالينية ؛ بـل على العكس ، فانّ الستالينية تقدّم فرصة طيبة لبناء تمثيل مجازي . وإنّ هذا الالحاح العنيد هو الذي ظفّرَ للشكلانيين من خصومهم باسمهم الازدرائي ؛ وعلى الرغم من أنهم لم ينكروا أنّ للفن علاقة بالواقع الاجتماعي ــ حيث كان بعضهم مرتبطاً بالبلاشفة على نحو وثيق ــ لكنهم زعموا وبصورة استفزازية أن هذه العلاقة ليست من شأن الناقد .

لقد انطلق الشكلانيون من رؤية العمل الأدبي بمثابة حشد تعسفي الى هذا الحد أو ذاك من « الصنعات » ، ولم يتوصلوا إلا لاحقاً إلى رؤية هذه الصنعات بمثابة عناصر أو « وظائف » مترابطة interrelated ضمن نظام نصّي كلّي . وتضمّ هذه « الصنعات» كلاً من الصوت ، والمخيّلة ، والإيقاع ، والنحو ، والعروض ، والقافية ، والتقنيات السردية ،وفي الواقع كل مخزون العناصر الأدبية الشكلية ؛وما هو مشترك بين هذه العناصر كلها هو أثرها « المغرِّب » estranging أو « النـازع للألفة » defamiliarizing . فما هو نوعي في اللغة الأدبية ، وما يميزها عن أشكال الخطاب discourse الأخرى ، هو أنها « تشوِّه» اللغة الاعتيادية بطرائق شتّى . فتحت ضغط الصنعات الأدبية ، تتشدد اللغة الاعتيادية ، وتتكثّف ، وتتلوى ، وتتداخل ، وتتطاول ، وتنقلب وتقف على رأسها . إنها لغة « جُعِلَتْ غريبة» ؛

وبسبب من هذا التغريب estrangement ، فان العالم اليومي أيضاً يصبح فجأة غير مألوف . ففي رتابة الكلام اليومي ، تصبح إدراكاتنا للواقع واستجاباتنا لهبائخة، كليلة، أو «مُؤتمتة» ، كما يقول الشكلانيون. أما الأدب ، ومن خلال دفعنا إلى إدراك درامي للّغة ، فينعش هذه الاستجابات المعتادة ويجعل الموضوعات أكثر « قابلية للإدراك ». ومن خلال الإمساك بتلابيب اللغة بطريقة أشد عنفاً ووعياً للذات من المعتاد، فان العالم الذي تحتويه تلك اللغة يتجدد بصورة حيوية. وربما كان شعر جيرارد مانلي هوبكنز مثالاً حيـاً على ذلك . فالخطاب الأدبي يغرّب أو يستلب alienate الكلام الاعتيادي، ولكنه في فعله هذا، وبصورة تنطوي على مفارقة ، يبلغ بنا إلى تملّك أعمق وأكثر امتلاءً وصميمية للتجربة . إننا نستنشق الهواء دون أن نعي ذلك أو ننتبه إليه في الغالب : فهو ، مثل اللغة ، الوسط الذي نتحرك فيه . ولكن إذا ما تلوث الهواء فجأة أو أُثقِلَ بالأبخرة والغبار فاننا نضطر لأن نُعنى بتنفسنا باحتراس طارىء ، وقد يكون لذلك أثره بصورة تجربة عميقة فيما يتعلّق بحياتنا الجسدية . ونحن نقرأ ملاحظة خربشها صديق دون أن نصرف كبير اهتمام إلى بنيتها السردية ؛ أما حين تتوقف قصة فجأة وتبدأ من جديد ، وتتحول على نحو متواصل من مستوى سردي الى آخر وتتوانى عن الوصول إلى ذروتها لكي تبقينا في ترقّب وتشوّق، فان وعينا يتجـدد بالكيفية التي تنبني بها كلمـا اشتد تورطنا فيها . فالقصة ، كما يجادل الشكلانيون ، تستخدم صنعات « معوِّقة» أو « مؤخِّرة» لكي تبقي انتباهنا مشدوداً إليها ؛ فهذه الصنعات، في اللغة الأدبية ، « تفشي سراً» . وهذا ما دفع فيكتور شكلوفسكي لأن

يعلّق بنوع من العبث على رواية لورنس ستيرن تريسترام شاندي ، تلك الرواية التي تعوّق خط القصة Story — line الخاص بها كثيراً لدرجة أنه لا يتصاعد إلا بالكاد ، معتبراً أنها « الرواية الأشد نموذجية في الأدب العالمي» .

وإذاً، فقد رأى الشكلانيون اللغـة الأدبية بمثابةطقم set من الانحرافات عن معيار، ونوع من العنف الألسني : فالأدب نوع «خاص» من اللغة ، بخلاف اللغة « الاعتيادية» التي نستخدمها على نحو شائع . بيد أن تعيين انحراف ما يقتضي القدرة على تحديد المعيار الذي يحيد عنه. فعلى الرغم من أن«اللغةالاعتيادية»مفهوم أثير لدى بعض فلاسفة أوكسفورد، إلا أن لغة فلاسفة أوكسفورد الإعتيادية لا يجمعها إلا القليل مع اللغة الاعتيادية لعمال أحواض السفن في غلاسكو . كما أن اللغة التي تستخدمها كلتا الجماعتين الاجتماعيتين في كتابة رسائل الحب تختلف عادة عن الطريقة التي تتحدثان بها مع خوري المنطقة . والفكرة التي مفادها أن ثمة لغة « معيارية » وحيدة ، بمثابة عملة مشتركة يتقاسمها كل أفراد المجتمع بالتساوي ، هي أخدوعة ووهم. فأية لغة فعلية تتألف من مجال معقّد جداً من الخطابات ، تتخالف تبعاً للطبقة، والدين ، والجنس، والمنزلة وهلمجرا، ولا يمكن بأية وسيلة أن تكون موحّدة على نحو مُحْكَم في جماعة ألسنية متماثلة وحيدة . ومعيار شخص ما قد يكون انحراف الآخر : فكلمة « زقاق» كمقابل لكلمة « جادّة » قد تكون شعرية في برايتون ولكنها لغة اعتيادية في بارنزلي * . وحتى النص

(*) برايتون مدنية ساحلية في جنوب انجلترا . ولغة الجنوبيين رسمية ومهذبة عادة . أما بارنزلي فهي مدنية في شمال انجلترا معظم سكانها من الطبقة العاملة ، وتنحرف اللغة المستعملة في هذه المدنية عن اللغة الرسمية المستعملة في الجنوب .

الأشد « نثرية » من القرن الخامس عشر قد يبدو « شعرياً » بالنسبة لنا اليوم بسبب من التزامه مهجورَ الكلام . وإذا ما عثرنا على قصاصة مكتوبة تعود إلى حضارة زالت منذ زمن بعيد ، فاننا لا نستطيع أن نحدد ما إذا كانت « شعراً » أم لا بمجرد معاينتها ، فقد لا يكون لدينا أي منفذ إلى خطابات ذلك المجتمع « الاعتيادية » ، وحتى حين يكشف مزيد من البحث عن أنها « منحرفة » ، فان ذلك لا يُثبت بَعْدُ أنها شعر إذْ ليست كل الانحرافات شعرية . فقد تكون عامية ، مثلاً . كما أننا لا نستطيع أن نحدد بمجرد النظر فيها أنها ليست قطعة من الأدب « الواقعي » ، دون مزيد من المعلومات عن الطريقة التي تؤدي بها وظيفتها فعلياً بوصفها قطعة من الكتابة ضمن المجتمع المعني .

ولم يكن الشكلانيون بالغافلين عن كل هذا . فقد أدركوا أن المعايير والانحرافات تتبدل من سياق اجتماعي أو تاريخي إلى آخر — وأن « الشعر » بهذا المعنى يتوقف على الموقع الزمني الذي تجد نفسك فيه . وواقعة أن قطعة من اللغة هي « مغرِّبة » لا يضمن أن تكون كذلك في كل زمان ومكان : فهي ليست مغرِّبة إلا قبالة خلفية ألسنية معيارية معيّنة ، وإذا ما تبدلت هذه الخلفية فان الكتابة تكفّ عن كونها مُدْرَكَةً بوصفها أدبية . ولو أن الجميع راحوا يستخدمون عبارات مثل « عروس السكينة البكر » في محادثة اعتيادية في الحانة ، فقد يكفّ هذا النوع من اللغة عن كونه شعرياً . وبعبارة أخرى ، إن الأدبية literariness ، بالنسبة للشكلانيين ، هي وظيفة للعلاقات التخالفية بين ضرب من الخطاب وآخر ؛ وليست خاصية معطاة إلى الأبد . وهم لا يركّزون على « الأدب » ، بل على « الأدبية » — أي على

تلك الاستخدامات الخاصة للّغة ، والتي يمكن أن نجدها في النصوص « الأدبية » ولكننا نجدها أيضاً في كثير من الأماكن خارجها . وكل من يعتقد أن « الأدب » يمكن تعريفه بمثل هذه الاستخدامات الخاصة للّغة لا بد أن يواجه واقعة أن ثمة مجاز metaphor في ما نشستر أكثر مما لدى الشاعر مارفل*. وأن ما من صنعة « أدبية » — سواء كانت كناية، أو كناية جزئية ، أو نفي الضد ، أو مقابلة عكسية وهلمجرا ** إلا وتُستَخْدَم بصورة كثيفة تماماً في الخطاب اليومي .

بيد أن الشكلانيين يواظبون على افتراض أن « التغريب » هو جوهر الأدبي . ويكتفون بجعل هذا الاستخدام للّغة أمراً نسبياً ، ويرونه بوصفه مسألة تعارض بين نمط من الكلام وآخر . ولكن ماذا لو سمعت أحداً ما على الطاولة المجاورة في حانة وهو يعلّق قائلاً « هذه خربشة شنيعة ! » فهل هذه لغة « أدبية » أم « غير أدبية » ؟ في الواقع إنها لغة « أدبية » ، لأنها مستمدة من رواية نوت هامسون **الجوع** . ولكن كيف لي أن أعرف أنها أدبية ؟ فهي ، في النهاية ، لا تركّز أي انتباه محدد على ذاتها كأداء لفظي . وإحدى الإجابات على السؤال السابق هي أنها

(*) مانشستر مدينة صناعية في شمال انجلترا تتميز بكثرة سكانها من الطبقة العاملة. واندرومارفل من الشعراء الميتافيزيقيين الذين عرفوا بصورهم الأصيلة الملفتة للانتباه وباستعمالهم للكلام اليومي استعمالا فنياً .

(**) الكناية metonymy هي استخدام كلمة لتدل على معنى كلمة أخرى ذات علاقة بها ، كاستعمال « قدر » لتدل على « الماء » في جملة « القدر يغلي » . والكناية الجزئية Synecdoche هي إطلاق الجزء ليراد به الكل . ونفي الضد litotes هو صيغة بلاغية يتم فيها التعبير عن الموجب بنفي ضده مثل « غير رديء» بمعنى « جيد » . أما المقابلة العكسية chiasmus فهي سرد كلمتين على نحو س ثم ص ، ثم سردهما على نحو ص ثم س في نفس الجملة أو في جملة تالية .

مستمدة من رواية الجوع لنوت هامسون . أي أنها جزء من نص أقرؤه بمثابته نصاً « تخييلياً» ، ويقدم نفسه بوصفه « رواية » ، والّتي قد تُدْرَج في مناهج الدراسة الأدبية الجامعية وما إلى ذلك . وإذاً فان السياق يقول لي إنها أدبية ؛ أما اللغة ذاتها فلا تملك أيــة خصائص أو صفــات متأصّلة يمكن أن تميّزهــا عــن أنواع أخرى مــن الخطاب ، ويمكن لأحد ما أن يقول ذلك في حانة دون أن يكون مُعْجَباً بما فيه من براعة أدبية . وأن نفكّر في الأدب كما يفعل الشكلانيون يعني في الواقع أن نفكر بكل الأدب بوصفه شعراً . ومما له دلالته أن الشكلانيين ، حين يدرسون الكتابة النثرية ، غالباً ما يطبّقون عليها تلك الأنواع من التقنية الّتي يستخدمونها مع الشعر . بيد أن الأدب يُعْتَبر في العادة حاوياً على ما هو أكثر بكثير من الشعر — فهو يضم ، مثلاً ، الكتابة الواقعية أو الطبيعية الّتي لا تعي ذاتها أو تنمّ عن ذاتها ألسنياً بأية طريقة تلفت الانتباه . وفي بعض الأحيان يصف الناس كتابة ما بأنها « جميلة » لأنها لا تجتذب انتباهاً مفرطاً إلى ذاتها : فهم يُعْجَبون بوضوحها المقتضب أو رزانتها المنضبطة .ثم ماذا عن النكات ، وأغاني وصيحــات التشجيع في كرة القدم ، وعناوين الصحف ، والإعلانات ، والّتي غالباً ما تكون مسرفة في زخرفتها اللفظية ولكنها لا تُصنّف عموماً بوصفها أدباً ؟

وثمة إشكالية أخرى بالنسبة لقضية « التغريب » هي أن ما من نوع من الكتابة ، حين يتوفر له ما يكفي من البراعة ، إلا وتمكن قراءته باعتباره مُغَرَّباً . فلنأخذ، مثلاً ، عبارة نثرية ، واضحة تماماً كتلك الّتي يراها المرء أحياناً في ميترو الأنفاق في لندن « Dogs mustbe

carried on The escalator » * . إن هذه العبارة قد لا تكون واضحة بالقدر الذي تبدو عليه للوهلة الأولى : فهل تعني أن **عليك** أن تحمل كلباً على السُلَّم الدّوار ؟ أم أنك قد تُحْرَم من استخدام السلّم الدّوار ما لم تستطع أن تجد لنفسك هجيناً شارداً تحضنه بين ذراعيك وأنت تصعد؟إن كثيراً من الملاحظات الواضحةفي الظاهر تحوي مثل هذه الالتباسات : مثلاً ، (Refuse to be put inthis basket) ** أو إشارة المـــرور البريطانية (Wayout) *** ، كما يقرؤها شخص مــن كاليفورينا . ولكن حتى لــو وضعنا جانباً هذه الالتباسات المربكة ، يبقى واضحاً بالتأكيد أن ملاحظة مِتْرو الأنفاق يمكن قراءتها باعتبارها أدباً . حيث يمكن للمرء أن يدع نفسه ليستوقفها ذلك **التقطع** المهدّد ، والمفاجىء في الكلمات الأولى الثقيلة أحادية المقطع ؛ ويجد عقله منساقاً ، حين يصل إلى ما في كلمة (carried) من إلماع خصب ، خلف الأصداء الموحية بمساعدة الكلاب العرجاء طوال الحياة ، بل إنه قد يتبيّن في خفّة والتواء كلمة (escalator) محاكاةً لحركة هذا الشيء الدّوارة ، صعوداً وهبوطاً . وقد يكون هذا ضرباً عقيماً من السعي خلف الأشياء ، لكنه ليس أكثر عقماً من الزعم الذي يدّعي سماع ضربات السيوف وطعناتها في وصف شعري لمبارزة ، وهو يتمتّع على الأقل بميزة الإلماع إلى أن « الأدب »

(*) « يجب حمل الكلاب على السلم الدوار » .

(**) « ارفض أن توضع في هذه السلة » .

(***) « مخرج » . ويبدو أن الكاليفورني يعتبرها نوعاً من الطرد والإهانة .

قد يكون في النهاية مسألةً تتعلّق بما يفعله الناس بالكتابة بقدر ما تتعلّق بما تفعله الكتابة بالناس .

لكن حتى لو أن أحداً ما قرأ الملاحظة بهذه الطريقة ، فان ذلك يبقى أمر قراءتها باعتبارها شعراً ، والذي لا يشكّل سوى جزءاً مما يضمّه الأدب عادة . دعونا ننظر إذاً في طريقة أخرى من « سوء قراءة » هذه الملاحظة والتي قد تمضي بنا أبعد قليلاً مما نحن فيه . لنتخيّل سكيراً في آخر الليل يترنّح على درابزين السُلّم الدّوار ويقرأ الملاحظة بانتباه مشدود خلال دقائق عدّة ثم يغمغم لنفسه « كم هذا صحيح ! » أيّ نوع من سوء الفهم يحصل هنا ؟ إن ما يفعله السكّير ، في الواقع ، هو فهم الملاحظة بوصفها عبارة ذات دلالة عامة ، بل وكونية . وبتطبيقه أعرافاً conventions معينة في القراءة على كلماتها ، فانه يثمنّها خارج سياقها المباشر ويعممها بعيداً عن غرضها الذرائعي pragmatic باتجاه شيء أرحب وربما أعمق أهمية . ويبدو يقيناً أن هذه واحدة من العمليات المشمولة في ما يدعوه الناس أدباً . فحين يقول لنا الشاعر إن حبيبته مثل وردة حمراء ، نعرف بالتأكيد ، من خلال وضعه لعبارته في عَروض ، أنه لا يُفْتَرض بنا أن نسأل عمّا إذا كان لديه حقاً تلك الحبيبة التي تبدو له ، لسببٍ غريب من الأسباب ، شبيهة بوردة . ونعرف أنه يقول لنا شيئاً ما عن النساء والحب بوجه عام . وينبغي القول ، إذاً ، إن الأدب هو خطاب « غير ذرائعي » : فهو ، بخلاف كتب ومحاضرات علم الأحياء بالنسبة للطلاّب ، لا يخدم أي غرض عملي مباشر ، وإنما يجب اعتباره بمثابة إحالةٍ إلى حالة عامة للأمور والأشياء . وفي بعض الأحيان ، وإنْ لم يكن بشكل دائم ، قد

يستخدم الأدب لغة خاصة وكأنما ليجعل هذه الواقعة واضحة — أي ليدلل على أن الرهان هو **طريقة الكلام** عن امرأة ، وليس أي امرأة واقعية محددة . وهذا التركيز على طريقة الكلام ، وليس على الواقع الذي يتمّ الكلام عنه ، يُعتَبر في بعض الأحيان إشارة إلى أننا نعني بالأدب نوعاً من اللغة **ذاتية المرجعية** ، لغة تتكلم عن ذاتها .

بيد أن هنالك إشكاليات في هذه الطريقة أيضاً من طرق تعريف الأدب . فأولاً ، إنّ جورج أورويل ربما كان ليُصاب بالذهول حين يسمع أن مقالاته يجب قراءتها كما لو أن الموضوعات التي يناقشها هي أقل أهمية من الطريقة التي يناقشها بها . وفي كثير مما يتّم تصنيفه أدباً تُعتَبر قيمة الحقيقة والصلة العملية الوثيقة لما يقال هامةّ بالنسبة للأثر عموماً . وحتى لو كانت معالجة الخطاب « بصورة غير ذرائعية » هي جزء مما يُعنى بكلمة « الأدب » ، فان ما يترتّب على هذا التعريف هو أن الأدب لا يمكن تعريفه « بشكل موضوعي » في الواقع . كما أنه يرهن تعريف الأدب بالكيفية التي يقرر أحد ما أن **يقرأ** بها ، وليس بطبيعة ما هو مكتوب . صحيح أن ثمة أنواعاً معينة من الكتابة — قصائد ، مسرحيات ، روايات — يُقصَد لها بوضوح تام أن تكون « غير ذرائعية » بهذا المعنى ، لكن ذلك لا يضمن لها أن تُقرأ فعلاً بهذه الطريقة . وقد أقرأ وصف غيبن للامبراطورية الرومانية لا لأنني مُضَلّل بما يكفي للاعتقاد أنه سيطلعني بصورة موثوقة على روما القديمة وإنما لأنني استمتع بأسلوب غيبن النثري ، أو أجد متعة باللغة في صور الفساد البشري بصرف النظر عن مصدرها التاريخي . ولكنني قد أقرأ قصيدة روبرت بيرنز لأنني أريد أن أعرف ، أنا الجنائني الياباني ، ما إذا كان

الورد الأحمر منتشراً في بريطانيا القرن الثامن عشر . ولسوف يُقال إن هذه ليست قراءة لقصيدة بيرنز بوصفها « أدباً » ؛ ولكن ألا أقرأ مقالات أورويل بوصفها أدباً إلا إذا عممّت ما يقوله عن الحرب الأهلية الإسبانية وجعلته قولاً كونياً عن الحياة البشرية ؟ صحيح أن كثيراً من الأعمال التي تدرس بوصفها أدباً في المؤسسات الأكاديمية كانت قد « بُنيتْ» لتُقرأ على هذا النحو ، لكن صحيح أيضاً أن كثيراً منها ليست كذلك . ويمكن لقطعة من الكتابة أن تبدأ حياتها باعتبارها تاريخاً أو فلسفة ومن ثم يتمّ تصنيفها كأدب ؛ أو يمكن لها أن تبدأ حياتها كأدب ومن ثم يتم اعتبارها قيّمة بسببٍ من دلالتها الأركيولوجية. وبعض النصوص تولد أدبيةً ، وبعضها يحقق الأدبية ، وبعضها تُضْفَى عليه الأدبية إضفاءً . وقد يبلغ الاستيلاد في هذا الصدد قدراً أكبر بكثير من الولادة . وقد لا يكون مهماً من أين أتيت وإنما كيف يعاملك الناس . فاذا ما قرروا أنك أدب فسيبدو عندها أنك كذلك ، بصرف النظر عما تحسب أنك عليه .

وبهذا المعنى ، يمكن للمرء أن يفكّر بالأدب بوصفه عدداً من الطرائق التي يقيم الناس بواسطتها **علاقةً** بالكتابة أكثر مما يمكنه أن يفكّر به بوصفه خاصيةً أو طقماً من الخاصيات التي تتكشّف عنها أنواع معينة من الكتابة منذ **بيوولف*** وحتى فيرجينيا وولف. فليس من السهل أن نعزل ، من بين كل ما أُطْلِقَ عليه اسم « الأدب » ، مجموعة ثابتة من السمات المتأصّلة . وهذا مستحيل في الواقع شأنه شأن

(*) ملحمة مكتوبة عام ٧٢٥ بعد الميلاد باللغة الانجليزية . وهي أقدم قصيدة باقية في أية لغة أوربية معاصرة . مؤلفها غير معروف . ويبلغ عدد أبياتها ٣١٨٢ بيتاً .

محاولة تعيين السمة المفردة المميِّزة التي تشترك بها كل الألعاب . فليس ثمة « جوهر » للأدب مهما يكن هذا الجوهر . ويمكن لأية قطعة من الكتابة أن تُقْرَأ « بصورة غير ذرائعية » ، إن كانت « غير الذرائعية» تعني ما يقرأ النصّ بوصفه أدباً ، تماماً كما يمكن لأية كتابة أن تُقْرَأ « بصورة شعرية » . فحين أحدّق في جدول مواعيد القطارات لا لأعرف موعد وصول القطار وإنما لأثير في نفسي أفكاراً عامة عن سرعة وتعقيد الوجود الحديث ، قد يُقال عندها إنني أقرؤه بوصفه أدباً . ولقد حاول جون . م . إيليس أن يبرهن أن المصطلح « أدب » يعمل بالأحرى مثل كلمة « Weed » * . فالأعشاب الضارّة ليست أنواعاً محددة من النبات ، وإنما هي أي نوع من النبات الذي لا يريده الجنائني في الجوار لسبب أو لآخر(٣) ولعلّ الأدب يعني شيئاً مشابهاً لعكس ذلك: أي نوع من الكتابة التي يثمّنها أحد ما ويقيّمها عالياً لسبب أو لآخر . وكما يمكن للفلاسفة أن يقولوا ، فان « الأدب » و « العشبة الضارة » هما مصطلحان **وظيفيان** وليسا **كيانيين** ontological : فهما يحكيان لنا عمّا نفعله ، وليس عن الكينونة الثابتة للأشياء . يحكيان لنا عن الدور الذي يلعبه نصّ أو نبات شائك في سياق اجتماعي ، وعلاقاته مع ما يحيط به واختلافاته عنه ، والطرائق التي يسلك بها ، والأغراض التي تُنَاط به والممارسات التي تتعنقد حوله . و « الأدب » بهذا المعنى هو ضرب فارغ ، وشكلي محض من التعريف . فحتى لو زعمنا أنه معالجة غير ذرائعية للّغة ، فاننا نبقى دون أن نتوصل بذلك الى « جوهر » الأدب لأن الأمر هو على هذه الشاكلة أيضاً بالنسبة لممارسات

(*) عشبة ضارة .

(٣) نظرية النقد الأدبي : تحليل منطقي (بيركلي ، ١٩٧٤) ، ص ٣٧ — ٤٢

ألسنية أخرى مثل النكات . ومن غير الواضح أبداً ، على أية حال ، أن بمقدورنا إقامة تمييز دقيق بين الطرائق « العملية » و « غير العملية » التي نقيم بواسطتها علاقة بيننا وبين اللغة . فقراءة رواية من أجل المتعة تختلف بوضوح عن قراءة إشارة مرور من أجل المعلومات ، ولكن ماذا عن قراءة كتاب في علم الأحياء بغية تطوير الذهن ؟ هل هذه معالجة « ذرائعية » للغة أم لا ؟ وفي كثير من المجتمعات ، خدم « الأدب » وظائف عملية رفيعة كالوظائف الدينية ؛ وقد لا يكون التمييز الحاد بين « العملي » و « غير العملي » ممكناً إلا في مجتمع مثل مجتمعنا ، حيث كفّ الأدب عن أن يكون له تلك الوظيفة العملية الكبيرة . ولعل ما نقدمه بمثابة تعريف عام لـ « الأدبي » ليس إلاّ معنى نوعياً ومحدداً تاريخياً في حقيقة الأمر .

لم نكتشف بَعْدُ ، إذاً ، سرّ ما يجعل لامب ، وماكولي ، ومل أدباً من دون بنتام ، وماركس وداروين ، على سبيل المثال . ولعل الجواب ببساطة هو أن الثلاثة الأوّل أمثلة من « الكتابة الجميلة » في حين أن الثلاثة الآخرين ليسوا كذلك . وعيب هذا الجواب هو أنه غير صحيح إلى حدّ بعيد ، في حُكمي على الأقل ، لكن له ميزة الإشارة إلى أن البشر بوجه عام يسمّون « أدباً » تلك الكتابة التي يعتقدون أنها **جيدة** . والاعتراض الواضح على ذلك هو السؤال عمّا إذا كان صحيحاً تماماً أن ليس ثمة « أدب رديء» . فقد أعتبر أن هنالك مبالغة في تقديم لامب وماكولي ، لكن ذلك لا يعني بالضرورة أن أكّف عن اعتبارهما أدباً . وقد تعتبر ريموندتشاندلر* « جيداً في نوعه » ، لكن ليس أدباً على

(*) ريموند تشاندلر كاتب أميركي معاصر يكتب روايات جريمة .

وجه الدقّة . ومن جهة أخرى ، إذا كان ماكولي كاتباً رديئاً حقاً — إذا كان جاهلاً تماماً بالقواعد ولم يَبْدُ مهتماً سوى بالفئران البيضاء — فان الناس عندها قد لا يسمّون أعماله أدباً على الإطلاق ، حتى ولا أدباً رديئاً . ويبدو يقيناً أنّ لأحكام القيمة علاقة كبيرة بما يُحْكَم عليه أنه أدب وما يُحكم عليه أنه ليس كذلك — وذلك لايعني بالضرورة أن الكتابة ينبغي أن تكون « جميلة » كي تكون أدبية ، بل يعني أنها ينبغي أن تكون من النوع الذي يُحْكَم عليه أنه جميل : حيث يمكن أن تكون مثالاً متدنّياً من نوع قيّم عموماً . وما من أحد يزعجه القول إن بطاقة الباص مثال للأدب المتدني ، لكن البعض قد يقول إن شعر أرنست دوسن أدب متدني . وبهذا المعنى ، فان مصطلح « الكتابة الجميلة » ، أو الآداب الجميلة* هو مصطلح ملتبس : فهو يشير إلى ضرب من الكتابة التي تُثمَّن عالياً عموماً ، لكنه لا يحملنا بالضرورة على الاقتناع بأن عيّنة منها هي « جيدة » .

وبالرغم من هذا التحفّظ ، فان الاشارة إلى أن « الأدب » هو نوع من الكتابة التي تُثّمن عالياً تبقى إشارة مثقّفة . بيد أن لها عاقبة مدمّرة تماماً : فهي تعني أن بمقدورنا أن نطيح مرةً وإلى الأبد بالوهم الذي مفاده أن مقولة « الأدب » هي مقولة « موضوعية » ، بمعنى أنها معطاة

(*) belleslettres : ظهر هذا المصطلح في فرنسا عام ١٥٣٨ بيد أن من الضروري النظر إليه في بعده الاجتماعي — التاريخي ، والبعد عن إعطائه صبغة المطلقية. فهو يميز « الأدب » الذي ظهر مع صعود البرجوازية الفرنسية ، والمطابق للقواعد اللغوية والنحوية والكتابية التي خصت بها هذه البرجوازية طرائقها التعبيرية ، وهو بالتالي يعزل مالا يخضع لقوانينه ومقتضياته .

بصورة أبدية ولا تقبل التغيّر . فأي شيء مما اعتُبِرَ بمثابة أدب ثابت ولا شك فيه – كشكسبير ، مثلاً – يمكن أن يكفّ عن كونه أدباً . وأية قناعة بأن دراسة الأدب هي دراسة لكيان راسخ ومُعرَّف بدقة ، كما هو علم الحشرات دراسة للحشرات ، يمكن التخلي عنها بوصفها وهماً : فبعض أنواع التخييل هي أدب وبعضها ليس كذلك ؛ وبعض الأدب تخييلي وبعضه ليس كذلك؛ وبعض الأدب مُعْتَنىً بذاته لفظياً، في حين أن بعض البلاغة المنمّقة ليست أدباً : والأدب ، بمعنى طقم الأعمال ذات القيمة المضمونة والثابتة ، والتي تتميز بخصائص متأصّلة مشتركة ، هو غير موجود . وعندما أستخدم كلمتّي « أدب » و « أدبي» من الآن فصاعداً في هذا الكتاب فانني أضعهما تحت علامة شطب غير مرئية ، لأشير إلى أن هذين المصطلحين لا يفيان بالغرض حقاً ولكننا لا نملك الآن أفضل منهما :

إن تعريف الأدب ككتابة ذات قيمة عالية يعني أنه ليس كياناً راسخاً لأن أحكام القيمة متغيرة على نحو هائل . وثمة إعلان لصحيفة يومية يقول ، « تتغير العصور ، أما القيم فلا » ، وكأننا لا نزال نؤمن بقتل الأطفال العاجزين أو بجعل المريض العقلي أضحوكةً للجميع . وكما يمكن للناس أن يعالجوا عملاً بوصفه فلسفة في أحد القرون وأدباً في القرن التالي ، أو العكس ، فانهم قد يبدلون آراءهم بشأن الكتابة التي يعتبرونها قيّمة. بل إنهم قد يبدّلون آرائهم بشأن الأسس التي ينطلقون منها للحكم على ما هو قيمٌ وما هو غير ذلك . وهذا ، كما أشرت ، لا يعني بالضرورة أنهم يرفضون وصف عمل يعتبرونه متدنياً بأنه أدب : فقد يواظبون على تسميته أدباً ، وهم يعنون بصورة

أما نه ينتمي إلى نمط من الكتابة يعتبرونه قيّماً عموماً . وذلك يعني أيضاً أن ما يُطلق عليه اسم « الناموس الأدبي»* ، أي ذلك « التقليد العظيم » من « الأدب القومي » الذي لا شك فيه ، ينبغي فهمه بوصفه بناء ، صاغه شعب محدد لأسباب محددة في أزمنة محددة : فليس ثمة عمل أو تقليد أدبي قيم في ذاته ، وبغض النظر عما يمكن أن يكون قد قيل أو يقال عنه من قبل أي كان . وذلك لأن « القيمة » مصطلح انتقالي : فهو يعني كل ما يتم تقييمه من قبل بشر معينين في وضعيات نوعية وتبعاً لمعايير محددة وفي ضوء غايات معينة : وبالتالي فان من الممكن تماماً ، وبعد تحوّل عميق بما فيه الكفاية يصيب تاريخنا ، أن ننتج في المستقبل مجتمعاً لا يكون قادراً على استخراج أي شيء على الإطلاق من شكسبير . وقد تبدو أعمال هذا الأخير آنئذ غريبة على نحو مُوئِس ، مليئة بأساليب من الفكر والشعور التي يجدها مثل ذلك المجتمع محدودة لا أهمية لها . وفي مثل هذه الوضعية لن يكون شكسبير أكثر قيمة من كثير من كتابات الجدران في الوقت الحاضر : وبالرغم من أن كثيراً من البشر سيعتبرون مثل هذا الشرط الاجتماعي مُفْقَراً على نحو مأساوي ، إلا أنه يبدو لي من الجمود ألا نفكر في إمكانية أن ينشأ بالأحرى عن خصب إنساني عام . ولطالما أقلق كارل ماركس السؤال عما يجعل الفن الإغريقي محتفظاً بـ « سحر أبدي » على الرغم من أن الشروط الاجتماعية التي أنتجته قد زالت منذ أمد بعيد ؛ ولكن كيف لنا أن

(*) literary canon : إن الـ « canon » هي مجموعة من الكتابات التي تتكرس وتترسخ باعتبارها أصلية وموثوقة . ويشير المصطلح في العادة إلى الكتابات المتعلقة بالكتاب المقدس والتي تعتبر موثوقة وأصلية ، بعكس الـ « apocrypha » ، أي الكتابات المشكوك في صحتها أو في صحة نسبتها إلى من تعزى إليهم من المؤلفين . ويمكن إطلاق المصطلح أيضاً على أعمال مؤلف تقبل على أنها أصيلة ، كأن نقول ، مثلا ، الناموس الشكسبيري .

نعرف أنه سيبقى ساحراً « إلى الأبد » ، ما دام التاريخ لم ينته بعد ؟ دعونا نتخيّل أننا بفضل بحث أركيولوجي ماهر قد اكتشفنا قدراً كبيراً جديداً من المعلومات عمّا كانت تعنيه التراجيديا الاغريقية فعلياً لجمهورها الأصلي ، وأدركنا أن تلك الاهتمامات بعيدة كلياً عن اهتماماتنا الراهنة ، ورحنا نقرأ المسرحيات ثانيةً في ضوء هذه المعرفة المعمّقة . فقد تكون إحدى النتائج أن نكفّ عن الاستمتاع بها . وقد نجد أننا كنا نستمتع بها من قبل لأننا كنا نقرؤها دون دراية في ضوء انشغالاتنا الخاصة ؛ وما أن أصبح ذلك غير ممكن ، حتى كفّت الدراما تماماً عن الإفضاء لنا بدلالتها وأهميتها .

نحن دوماً نؤوّل الأعمال الأدبية إلى حدٍّ ما في ضوء اهتماماتنا الخاصة — وأحد معاني « اهتماماتنا الخاصة » هو أننا عاجزون عن القيام بأي شيء آخر . وهذه الواقعة قد تكون واحداً من الأسباب التي تفسّر احتفاظ أعمال أدبية معينة بقيمتها عبر القرون . وقد يكون السبب ، بالطبع ، أننا ما نزال نتقاسم مع العمل كثيراً من الاهتمامات ؛ ولكنه قد يكون أيضاً أن البشر لا يقيمّون في الحقيقة العمل « نفسه » على الإطلاق ، على الرغم من أنهم قد يَحسَبون العكس . فهو ميروس«نا» ليس مطابقاً لهوميروس العصور الوسطى ، ولا شكسبير«نا» مطابق لشكسبير معاصريه ؛ وبالأحرى فان المراحل التاريخية المختلفة تبني لأغراضها الخاصة هوميروس وشكسبير « مختلفين » ، وتجد في هذه النصوص عناصر تقيمّها وأخرى تحطّ من قيمتها ، على الرغم من أنها ليست العناصر ذاتها بالضرورة . وبعبارة أخرى ، فان كل الأعمال

الأدبية « تُعَاد كتابتها » ، ولو بصورة لا واعية ، من قبل المجتمعات التي تقرؤها ؛ وكل قراءة لعمل ما هي في الحقيقة « إعادة كتابة » أيضاً . وما من عمل ، وما من تقييم سائد له ، يمكن أن يمتّد إلى جماعات بشرية جديدة دون أن يتغير في سيرورة امتداده هذه ؛ وهذا واحد من الأسباب التي تفسِّر أنّ ما يُعْتبر أدباً هو أمر متقلِّب ومتبدّل بصورة تلفت الانتباه .

وأنا لا أعني أنه متقلّب لأن أحكام القيمة « ذاتية » . فتبعاً لهذه النظرة ، يكون العالم منقسماً بين وقائع راسخة « خارجية » مثل محطة غراند سنترال ، وأحكام قيمة اعتباطية « داخلية » مثل الميل إلى الموز أو الشعور بأن النبرة في قصيدة ليتيس تتحول من نبرة تغطرس دفاعي إلى نبرة استقالة مقيتة . وتكون الوقائع عامة لا يمكن التشكيك بها ، والقيم خصوصية ومجانية . كما يكون ثمة اختلاف واضح بين تلاوة واقعة ، مثل « هذه الكاثدرائية شُيِّدت في عام ١٦١٢ » ، وتسجيل حكم قيمة ، مثل « هذه الكاثدرائية نموذج رائع من نماذج العمارة الباروكية » . فلنفترض أن القول الأول يصدر عني وأنا أُري زائرةً غريبةً محيط انجلترا ، فأكتشفُ انه يحيّرها إلى حد بعيد . ولعلها تسألني لماذا تواصل التأكيد على تواريخ تشييد كل هذه المباني ؟ لماذا هذا الهَجَاس بالأصول ؟ وقد تتابعُ قائلةً ، في المجتمع الذي أعيش فيه لا نحتفظ على الإطلاق بأي سجلّ لمثل هذه الأحداث : فنحن نصنف مبانينا بدلاً من ذلك تبعاً لكونها شمالية غربية أو جنوبية شرقية . وما يمكن لذلك أن يفعله هو أنه يوضح جزءاً من النظام اللا واعي لأحكام

القيمة التي تبطّن أقوالي الواصفة . وأحكام القيمة هذه ليست بالضرورة من ذات النوع الذي في القول « هذه الكاثدرائية نموذج رائع من نماذج العمارة الباروكية » ، لكنها أحكام قيمة مع ذلك ، وما من تلفّظ prononcnement وقائعي يصدر عني يمكن أن يكون في منجى منها . فالأقوال التي تتحدث عن واقعة هي أقوال في النهاية ، وتفترض عدداً من الأحكام التي يمكن مساءلتها : هل هي جديرة بالقول ، وهل هي أجدر بذلك من أقوال معينة أخرى ، وهل أنا ذلك الشخص المؤهّل لقولها والقادر على ضمان صحتها ، وهل أنت ذلك الشخص الجدير بقولها له ، وهل يتحقق أي شيء نافع بقولها ، وهلمجرا . ويمكن حتى لمحادثة في حانة أن تنقل معلومات ، لكن ما يتعاظم أيضاً في حوار من هذا النوع الأخير هو عنصر قوي مما يدعوه الألسنيون باللغة « التوكيدية » phatic ، والتي تهتم بفعل الاتصال ذاته . فحين أجاذبك أطراف الحديث عن الطقس أُدلّل أيضاً أنني أعتبر الحديث معك قيّماً ، وأنني أعتبرك شخصاً جديراً بالحديث معه ، وأنني لست شخصاً انطوائياً أو بصدد المباشرة في نقد مفصّل لمظهرك الشخصي .

وبهذا المعنى ، ليس ثمة إمكانية لقول نزيه ومتجرّد تماماً . وبالطبع فان القول الذي يشير إلى زمن بناء الكاثدرائية يُعْتَبر في ثقافتنا أكثر نزاهة من الرأي المتعلّق بطراز عمارتها ، ولكن يمكننا أيضاً تخيّل وضعيات يكون فيها القول الأول « مشحوناً بالقيمة » أكثر من القول الثاني . ويمكن لكلمة « باروكي » و « رائع » أن تصبحا مترادفتين إلى هذا الحد أو ذاك ، في حين أن قلّة عنيدة وحسب من بيننا تتشبث بالاعتقاد أن تاريخ تشييد المبنى هو ذو دلالة ، وأن قولي يُعتبر بمثابة

طريقة لها سُنَّتها code في الإشارة إلى نوع من التحزّب. إن أقوالنا الواصفة كلها تتحرك ضمن شبكة خفية غالباً من مقولات القيمة ، ومن غير هذه المقولات لن يكون لدينا ما نقوله واحدنا للآخر مطلقاً. والأمر لا يقتصر على أن لدينا ما ندعوه معرفة وقائعية يمكن من ثم أن تشوّهها المصالح والأحكام الخاصة ، على الرغم من أن هذا ممكن بالتأكيد ؛ وإنما الأمر أنه من دون مصالح خاصة لن يكون لدينا أية معرفة على الإطلاق ، حيث لن يكون هنالك ما يقلقنا ويدفعنا لمعرفة أي شيء . فالمصالح **مكوِّن أساسي** من مكوّنات معرفتنا ، وليست مجرّد أهواء وتحيّزات تعرّضها للخطر . وليس الزعم بأن المعرفة ينبغي أن تكون « خِلْواً من القيمة » سوى حكم قيمة هو ذاته .

قد يكون الميل إلى الموز مجرد أمر خصوصي بحق ، بالرغم من أن ذلك موضع شكّ في الواقع . ولعل تحليلاً دقيقاً لذوقي في المأكل أن يكشف عن صلته الوثيقة بتجارب معينة من الطفولة الباكرة عملت على تشكيلي ، وكذلك بعلاقاتي بأهلي وأخوتي وبعوامل أخرى ثقافية كثيرة جداً هي عوامل اجتماعية تماماً و « غير ذاتية » شأنها شأن محطات القطار . بل وينطبق هذا أكثر على تلك البنية الأساسية للقناعات والمصالح التي فُطِرْتُ عليها بصفتي فرداً في مجتمع محدد ، شأن القناعة مثلاً بأن عليّ الحفاظ على صحة جيدة ، أو القناعة بأن اختلافات الدور الجنسي تجد جذورها في البيولوجيا البشرية أو بأن الكائنات البشرية أكثر أهمية من التماسيح . وقد لا نتفق على هذا الأمر أو ذاك ، ولكننا لا نستطيع أن نختلف إلا لأننا نتقاسم طرائق « عميقة» معينة في الرؤية

والتقييم ترتبط بقوة مع حياتنا الاجتماعية ، ولا يمكن تغييرها دون تغيير الحياة . وصحيح أن أحداً لن يعاقبني إن لم تَرُقْ لي قصيدة لجون دَنْ ، لكنني قد أتعرّض في ظروف معينة لخطر فقدان عملي إذا جادلت بأن أعمال دَنْ ليست أدباً مطلقاً . وصحيح أنني حرّ في أن أصوّت لحزب العمال أو لحزب المحافظين ، ولكن الأمر قد ينتهي بي إلى السجن في ظروف استثنائية معينة إذا حاولت أن أتصرف تبعاً لقناعة مفادها أن هذا الاختيار ذاته يُقنّعُ تحيّزاً أعمق ليس إلا -- وهو التحيّز الذي مفاده أن معنى الديمقراطية مقتصر على وضع إشارة ضرب على ورقة الاقتراع كل بضع سنوات .

إن بنية القيم الخفيّة إلى حدّ بعيد والتي تشكّل وتبطّن أقوالنا الوقائعية هي جزء مما نعنيه بـ « الايديولوجيا » . فأنا أعني بـ « الايديولوجيا » ، تقريبياً ، الطرائق التي يرتبط بها ما نقوله ونعتقده مع بنية السلطة وعلاقات السلطة في المجتمع الذي نعيش فيه . وينتج عن هذا التعريف الأوليّ للايديولوجيا أن أحكامنا ومقولاتنا الأساسية لا يمكن أن يُقال عنها جميعاً وبصورة مفيدة إنها إيديولوجية . وعلى سبيل المثال ، إنه لمن المغروس فينا بعمق أن نتخيل أننا نتحرك قُدُماً نحو المستقبل (ما لم يكن ثمة مجتمع آخر يرى أنه يتحرك رجوعاً إليه) ، وعلى الرغم من أن هذه الطريقة في الرؤية قد تكون متصلة بصورة لها دلالتها مع بنية السلطة في مجتمعنا ، فليس من الضروري أن تكون كذلك دوماً وفي كل مكان . وأنا لا أعني بـ « الايديولوجيا » مجرد القناعات المتأصلة بعمق ، واللاواعية غالباً التي يحملها البشر ، بل أعني بتحديد أدقّ تلك الصيغ من الشعور ، والتقييم ، والإدراك والاعتقاد التي يربطها نوع من العلاقة بالحفاظ

على القوة الاجتماعية وإعادة إنتاجها . ويمكن لنا أن نوضح من خلال مثال أدبي أن مثل هذه القناعات ليست مجرد خصال خصوصية أو شخصية .

في دراسته الشهيرة **النقد التطبيقي** (١٩٢٩) ، حاول الناقد الكيمبرجي أ . أ . ريتشاردز أن يوضح كيف يمكن لأحكام القيمة أن تكون نزوّية حقاً وذاتية تماماً وذلك من خلال إعطاء طلابه مجموعة من القصائد ، وسؤالهم تقييمها ، بعد أن حجب عنهم عناوينها وأسماء مؤلفيها . وجاءت الأحكام متنوعة ومتقلّبة إلى حدّ بعيد ، وعلى نحو مشين : فقد خفضوا مقام شعراء تمتعوا بقداسة القِدَم وامتدحوا مؤلِّفين باهتين. بيد أن الوجه الأشد أهمية في هذه العملية ، والوجه الذي من الواضح أنه قد خَفِيَ تماماً على ريتشاردز نفسه ، هو في رأيي ذلك الإجماع المحكم في التقييمات اللا واعية التي تبطّن هذه الاختلافات المحددة في الرأي . فحين يقرأ المرء توصيفات طلاب ريتشاردز للأعمال الأدبية ، يدهشه ما يتقاسمونه عفوياً من عادات في الإدراك والتأويل — ما يتوقعون أن يكون عليه الأدب ، والافتراضات التي أخضعوا لها قصيدة ما والنتائج التي انتظروا أن يستمدوها منها . وفي الواقع ، ليس ثمة ما يدهش في هذا : لأن المشاركين في هذه التجربة كانوا انجليزيين شباباً ، بيض ، من الطبقة العليا أو الشرائح العليا للطبقة الوسطى ، تلقّوا تعليمهم في المدارس الخاصة ، وتوقفت استجابتهم لقصيدة ما على ما هو أكثر بكثير من مجرد العوامل « الأدبية »الخالصة : فقد تضافرت استجاباتهم النقدية بشدة مع تحيزّاتهم وقناعاتهم الأوسع . وهذه ليست قضية لوم وتوبيخ : فما من استجابة نقدية إلا وهي متضافرة

على هذا النحو ، وبالتالي ليس ثمة حكم أو تأويل نقدي أدبي « خالص». وإذا ما كان أحد يستحق التوبيخ فهو أ . أ . ريتشاردز نفسه ، الذي لم يكن قادراً ، وهو العميد الشاب ، الأبيض ، الكيمبرجي الذكر من الشرائح العليا للطبقـة الوسطى ، أن يموضـع objectify سيـاق المصالح التي يتقاسمها معهم إلى حدّ بعيد هو نفسه ، ولم يستطع بالتالي أن يفهم تماماً تلك الاختلافات « الذاتية » ، المحلية في تقييم عمل ما والتي تقع ضمن طريقة في إدراك العالم محدّدة ومبنيّة اجتماعياً .

إن كنا لا نرى الأدب بوصفه مقولة « موضوعية » واصفة ، فان ذلك لا يعني أن الأدب يقتصر على ما يختار البشر بصورة نزويّة أن يطلقوا عليه هذا الأسم : فليس ثمة مطلقاً ماهو نزويّ بشأن مثل هذه الأنواع من أحكام القيمة : إن لها جذورها في البنى العميقة للقناعة التي تبدو في الظاهر راسخة لا تهتزّ شأنها شأن مبنى الإمبايرستيت . وإذاً فإنّ ما أزلنا النقاب عنه إلى الآن لا يقتصر على أن الأدب غير موجود بالمعنى الذي توجد فيه الحشرات ، وأن أحكام القيمة التي يتشكّل بواسطتها متغيرة تاريخياً ، وإنما أزلنا النقاب أيضاً عن أن لأحكام القيمة هذه علاقة وثيقة بالايديولوجيات الاجتماعية . فهي لا تشير في النهاية إلى مجرد ذوق خاص ، وإنما إلى الافتراضات التي تمارس بها جماعات اجتماعية معينة سلطتها على الآخرين وتحافظ عليها . وإذا ما كان هذا التأكيد يبدو متكلّفاً وبعيد الاحتمال ، ومسألة تحيّز خاص ، فلنحاول أن نضعه على المحكّ من خلال تتبعنا لنشوء « الأدب» في انجلترا .

نشوء الإنجليزي(*)

في إنجلترا القرن الثامن عشر ، لم يكن مفهوم الأدب مقتصراً كما هو في بعض الأحيان اليوم على الكتابة « الإبداعية » أو « التخيّلية » . إذْ كان يعني كل ما في المجتمع من كتابة قيّمة : فلسفة ، وتاريخ ، ومقالات ورسائل فضلاً عن القصائد . وما يجعل نصاً ما « أدبياً » لم يكن كونه « تخييلياً » وإنما خضوعه لمقاييس معينة خاصة بـ « الأدب المهذّب » Polite letters — ولقد أبدى القرن الثامن عشر شكّاً مُتْلِفاً حيال الشكل الروائي الناشيء وكونه أدباً أم لا . وبعبارة أخرى ، فان المعايير لما يُعَدّ أدباً كانت إيديولوجية بصورة واضحة : فالكتابة التي تجسّد قيم و « أذواق » طبقة اجتماعية محددة صُنِّفَتْ أدباً ، في حين لم تُعتَبَر كذلك أغاني الساحات ، والرومانس الشعبي وربما الدراما ذاتها . وإذاً ، فانّ « انشحان » مفهوم الأدب بالقيمة كان أمراً بيّناً بذاته في هذه المرحلة التاريخية .

(*) من المعروف أن « الدراسات الانجليزية » هي الإسم الذي كان يطلق في البدء على الدراسات الأدبية أو النقد الأدبي في انجلترا . وهكذا فان عنوان هذا الفصل هو « نشوء الانجليزية » ، أي الدراسات الانجليزية . ولكنني آثرت جعله « نشوء الانجليزي» منعاً لالتباس « الانجليزية » باللغة الانجليزية ، وبحيث يشير إلى النقد الأدبي الانجليزي عموماً والذي يدرس المؤلف نشوءه وتطوره في هذا الفصل .

بيد أن الأدب في القرن الثامن عشر لم يكن مجرد « تجسيد » لقيم اجتماعية معينة : إذْ كان أيضاً أداة حيوية لترسيخ هذه القيم بعمق ونشرها على نطاق واسع . فانجلترا القرن الثامن عشر كانت طالعةً، منهكةً ولكن سليمة ، من حرب أهلية دموية أطلقت الطبقات الاجتماعية على حلاقيم بعضها بعضاً في القرن السابق ؛ وبدافع إعادة التماسك لنظام إجتماعي مهتزّ ، فان الأفكار الكلاسيكية — الجديدة عن **العقل**، **والطبيعة** ، والنظام order والمُلكية ، والتي تمثّلت في الفن ، كانت مفاهيم مفتاحية . ومع الحاجة إلى دمج الطبقات الوسطى ذات القوة المتزايدة وإنما الفجّة روحياً في وحدة مع الارستقراطية الحاكمة ، ومع الحاجة إلى نشر سلوكيات اجتماعية مهذّبة ، وعادات ذوقية « لائقة » ومعايير ثقافية مشتركة ، حظيَ الأدب بأهمية جديدة . واشتمل على طقم كامل من المؤسسات الايديولوجية : دوريات ، ومقاهي ، وأبحاث اجتماعية وجمالية ، ومواعظ ، وترجمات للكلاسيكيات ، وكتب هداية إلى الأخلاق وأساليب السلوك . ولم يكن الأدب أمر « تجربة محسوسة » ، أو « استجابة شخصية » أو « فرادة تخيلية » : فمثل هذه المصطلحات ، والتي لا تنفصل بالنسبة لنا اليوم عن كامل فكرة « الأدبي » ، لم تكن لتساوي الكثير لدى هنري فيلدنغ .

والواقع هو أن تعريفاتنا الخاصة للأدب لم تبدأ بالتطور إلا مع ما ندعوه الآن « المرحلة الرومانسية » : فالمعنى الحديث لكلمة « أدب » لم ينطلق حقاً إلا في القرن التاسع عشر . والأدب بهذا المعنى للكلمة هو ظاهرة قريبة العهد تاريخياً : فقد تمّ ابتكاره عند منقلب القرن الثامن عشر ، وربما كان تشوسرو حتى بوب ليعتبراه غريباً إلى أبعد حدّ .

وما حدث أولاً هو تضييق صَنْف الأدب إلى ما يدعى بالعمل « الإبداعي » أو « التخيّلي» . حيث شهدت العقود الأخيرة من القرن الثامن عشر تقسيماً وتحديداً جديدين لتخوم الخطابات ، وتنظيماً جذرياً لما يمكن أن نطلق عليه اسم « التشكيلة الخطابية » discursive formation في المجتمع الانجليزي . وأصبح « الشعر » poetry أوسع بكثير من النَظْم Verse : فمع مجيء الفترة التي كتب فيها شيلي **دفاعاً عن الشعر** (١٨٢١) ، صارت كلمة شعر تدلّ على مفهوم للإبداع البشري متعارض جذرياً مع الإيديولوجية النفعية utilitarian ideology لانجلترا الرأسمالية الصناعية الباكرة . وبالطبع فان التمييز بين الكتابة « الوقائعية » و « التخيّلية » كان قد تمّ منذ زمن طويل : فكلمة « شعر » poetry أو « صناعة الشعر » poesy كانت قد طردت القصص fiction خارجاً بصورة تقليدية ، وقدّم فيليب سيدني حجّة فصيحة لهذا الأمر في **تبرير الشعر** . ومع حلول المرحلة الرومانسية بدأ الأدب يصبح مرادفاً فعلياً لما هو « تخيّلي » : فأصبحت الكتابة عمّا ليس موجوداً أكثر قيمة وإثارة للنفس من تدبيج وَصْف لبرمنجهام أو الدورة الدموية . وتنطوي كلمة « تخيّلي » على التباس يوحي بهذا الموقف : ذلك أن لها رنين المصطلح الواصف « خيالي » imaginary ، والذي يعني « غير حقيقي بالمعنى الحرفي » ، ولكنها بالطبع مصطلح تقييمي أيضاً ، إذْ تعني « رؤيوي »Visionary أو « كشفي » inventive

ولما كنا نحن أنفسنا ما بعد رومانسيين post — Romantics بمعنى أننا نتاج لتلك الحقبة لا بمعنى أننا تالين لها وحسب ، فان من الصعب علينا أن ندرك أية فكرة جديدة ، ومحددة تاريخياً هي تلك الفكرة . ولا بدّ أنها بدت كذلك لمعظم الكتاب الانجليز الذين نُعْلي اليوم باجلال

« رؤاهم التخيّلية » فوق الخطاب « النثري » وحسب لأولئك الذين لم يجدوا ما هو أكثر درامية من الموت الأسود* وغيتو وارسو كي يكتبوا عنه. والحقيقة أن المصطلح الواصف « نثري » لم يبدأ إلا في المرحلة الرومانسية باكتساب معناه السلبي الذي ينطوي على انعدام الإلهام، وما هو باهت، ومبتذل. وحين يكون ثمة شعور بأن ما هو غير موجود أكثر جاذبية من الموجود، وحين يتمّ تفضيل الشعر أو الخيال على النثر أو « الواقعة الملموسة »، فان من المنطقي الافتراض بأن ذلك يفضي بشيء ذي دلالة عن نوع المجتمع الذي عاش فيه الرومانسيون.

إن المرحلة التاريخية التي نحن بصددها هي مرحلة ثورة: ففي أميركا وفرنسا أطاح تمرّد الطبقة الوسطى المسلّح بأنظمة الحكم الكولونيالية أو الإقطاعية، في حين وصلت انجلترا مرحلة « إقلاعها » الاقتصادي، بفضل الأرباح الطائلة التي جنتها من تجارة العبيد في القرن الثامن عشر وسيطرتها الامبراطورية على البحار، لتغدو الأمة الرأسمالية الصناعية الأولى في العالم. بيد أن الآمال الرؤيوية والطاقات الدينامية التي أطلقتها هذه الثورات، وهي الطاقات التي تقتات منها الكتابة الرومانسية، دخلت في تناقض مأساوي كامن مع الواقع القاسي الذي فرضته أنظمة الحكم البرجوازية الجديدة. ففي انجلترا، سرعان ما أضحت النفعية المادية الشديدة هي الايديولوجيا المهيمنة للطبقة الوسطى الصناعية، فصنّمت الصنيع fact، واختزلت العلاقات

(*) الموت الأسود: هو المرض الذي أودى بحياة أعداد كبيرة من البشر في أوربا وآسيا في القرن الرابع عشر. وربما كان الطاعون.

الانسانية إلى علاقات التبادل في السوق ونبذت الفن باعتباره زخرفاً لا ربح فيه . أما القواعد الصارمة التي انتهجتها الرأسمالية الصناعية الباكرة فقد اقتلعت كل الجماعات من جذورها ، وحوّلت الحياة البشرية إلى عبودية مأجورة ، وفرضت على الطبقة العاملة حديثة التكوين سيرورة عمل إستلابية وأغلقت أفهامها عن كل مالا يمكن تحويله إلى سلعة في السوق الحرّة . وحين ردّت الطبقة العاملة بمعارك احتجاجية على هذا الاضطهاد ، وبما أنّ الذكريات المنغّصة عن الثورة على ضفة القناة الأخرى كانت ما تزال تنتاب حكّام انجلترا ، فان الدولة الانجليزية ارتكست بقمع سياسي وحشي حوّل انجلترا ، خلال فترة من المرحلة الرومانسية ، إلى دولة بوليسية في حقيقتها (١) :

وأمام مثل هذه القوى ، يمكن رؤية الامتياز الذي أسبغه الرومانسيون على «الخيال المبدع» بوصفه أكثر بكثير من مجرد تهرّبية escapism كسولة : وعلى العكس ، فقد ظهر « الأدب » عندها كواحد من الميادين القليلة التي يمكن فيها الاحتفاء والاعتراف بالقيم الإبداعية التي محتها الرأسمالية الصناعية من وجه المجتمع الانجليزي . وهكذا أمكنت الإشارة إلى « الابداع التخيلي » بوصفه صورة للعمل غير المُستَلب ؛ كما أمكن تقديم ما يملكه العقل الشعري من مدى scope حَدْسي ومُتَعالٍ بوصفه نقد حيّ لتلك الايديولوجيات العقلانية أو التجريبية (الأمبريقية) التي استعبدها « الصنيع » . وصار يُنْظَر إلى العمل الأدبي ذاته بوصفه

---

(١) انظر ، إ . ب . تومسون ، تكون الطبقة العاملة الانجليزية (لندن ، ١٩٦٣) ، و إ . ج . هوبسباوم ، عصر الثورة (لندن ، ١٩٧٧) .

وحـــدة عضوية غامضة ، بالتعارض مـــع فردانية individualism عالم السوق الرأسمالي المتشظية والمتناثرة : فهو « عفوي » وليس محسوباً عقلياً ، وإبداعي وليس ميكانيكياً . ولم تعد كلمة « شعر » ، عندها ، تشير إلى مجرد صيغة تقنية في الكتابة : وإنما أصبحت تنطوي على تضمينات اجتماعية ، وسياسية وفلسفية عميقة ، ويمكن للطبقة الحاكمة أن تتحسس مسدسها بكل ما في الكلمة من معنى لدى سماعها : وأصبح الأدب إيديولوجيا كاملة بديلة ، وأصبح « الخيال » ذاته قوة سياسية ، كما هو الحال عند بليك وشيلي . أما مهمته فهي تحويل المجتمع باسم تلك الطاقات والقيم التي يجسدها الفن . ومعظم الشعراء الرومانسيين الكبار كانوا نشطاء سياسياً هم أنفسهم ، إذْ أدركوا أن ثمة تواصلاً لا صراعاً بين التزاماتهم الأدبية والاجتماعية :

إلا أن بمقدورنا أن نبدأ الآن بنبش إلحاح آخر ضمن هذه الجذرية (الراديكالية) الأدبية ، وهو بالنسبة لنا إلحاح أكثر أُلفة : إنه التشديد على سيادة واستقلال الخيال ، ونأيه الباهر عن الأمور المبتذلة المتعلّقة باطعام المرء لأطفاله أو الكفاح من أجل العدالة السياسية . وإذا ما كانت طبيعة الخيال « المتعالية » قد تحدّت عقلانيةً فقيرة الدم ، فانها قدّمت للكاتب أيضاً بديلاً مطلقاً ومريحاً عن التاريخ ذاته . وهذا الانفصال عن التاريخ يعكس في الحقيقة وضعية Situation الكاتب الرومانسي الفعلية . ذلك أن الفن كان يتحول إلى سلعة مثل أي شيء آخر ، ولم يكن الفنان الرومانسي سوى منتج صغير لهذه السلعة ، ونظراً لادّعائه البليغ أنه « ممثّل» النوع البشري ، والناطق باسم الشعب والحقائق الأزلية المطلقة ، فقد وجد نفسه شيئاً فشيئاً على هوامش مجتمع لا يروقه دفع

أجور سخيّة للأنبياء. وإذاً ، فان مثالية idealism الرومانسيين المشبوبة والمرهفة كانت أيضاً مثالية idealist بالمعنى الفلسفي للكلمة . فالكاتب ، وقد تمّ حرمانه من تبوّء أية مكانة لائقة ضمن الحركات الاجتماعية التي أمكن لها أن تحوّل الرأسمالية الصناعية إلى مجتمع جديد ، كان ينساق على نحو متزايد إلى عزلة عقاه المبدع . وغالباً ما تحولت رؤيا المجتمع الجديد إلى حنين عنّين لانجلترا « العضوية» التي زالت وانقضت : ولم تضق الفجوة بين الرؤيا الشعرية والممارسة السياسية وبصورة لها دلالتها إلا مع أيام وليم موريس ، الذي جعل من هذه الانسانوية humanism الرومانسية في أواخر القرن التاسع عشر قضية حركة الطبقة العاملة (٢) .

وليس مصادفةً أن المرحلة التي نحن بصددها شهدت نشوء «علم الجمال» aesthetics الحديث ، أو فلسفة الفن .ولقد ورثنا عن هذا العهد أساساً ، وفي أعمال كانط ، وهيغل ، وشيلر ، وكولردج وغيرهم ، أفكارنا المعاصرة عن « الرمز » و « التجربة الجمالية » ، وعن « التناسق الجمالي » والطبيعة الفريدة للصنيع الفني artefacf .ففي السابق كان رجال ونساء قد كتبوا قصائد ، أو مثّلوا مسرحيات أو رسموا لوحات لغايات متنوعة ، في حين أن آخرين كانوا قد قرأوا ، أو حضروا أو تفرّجوا عليها بطرائق متنوعة . أما الآن فقد تمّ تصنيف هذه الممارسات الملموسة ، والمتنوعة تاريخياً في فرع خاص ، وغامض يعرَف باسم « الجمالي » aesthetic ، وراح نسلٌ جديد من

---

(٢) انظر ، ريموندوليامز ، الثقافة والمجتمع ١٧٨٠ — ١٩٥٠ (لندن ، ١٩٥٨)، وخاصة الفصل الثاني ، « الفنان الرومانسي » .

علماءالجمال يسعى إلى كشف بنياتها الأعمق. وهذا لا يعني أن هذه الأسئلة لم تُطْرَح من قبل ، بل يعني أنها بدأت تتخذ الآن دلالة وأهمية جديدتين . فالزعم الذي مفاده أن ثمة موضوعاً ثابتاً لا يتغيّر اسمه « الفن » ، أو تجربة معزولة تدعى « الجمال » أو « الجمالي » ، كان إلى حد بعيد نتاجاً لما أشرنا إليه آنفاً من اغتراب الفن عن الحياة الاجتماعية . فحين كفّ الأدب عن أن يكون له أية وظيفة واضحة -- حين لم يعد الكاتب شخصية تقليدية في خدمةالبلاط ، أو الكنيسة أو راعٍ ارستقراطي— صار من الممكن تحويل هذه الواقعة إلى ميزة للأدب وفي مصلحته . فأضحى كل هدف الكتابة « الإبداعية » هو أن تكون عديمة الجدوى على نحو متفاخر ، و « غاية في ذاتها » خالية بشموخ من أي غَرَض اجتماعي دنيء . وبما أن الكاتب فقد راعيه ، فانه وجد بديلاً في الشعريّ(٣). وإنه لمن غير المحتمل، في الواقع ، أن تكون أعمال آندي وارول فناً بالنسبة لنا بالمعنى ذاته الذي كانت فيه **الإلياذة** فناً بالنسبة للإغريق القدماء أو الذي كانت فيه الكاثدرائية صنيعاً فنياً بالنسبة للعصور الوسطى ، لكن دور علم الجمال هو أن يكبت هذه الاختلافات ويقمعها. وهكذا تخلّص الفن من الممارسات المادية والعلاقات الايديولوجية والمعاني الايديولوجية التي هو واقع في شراكها دوماً ، وارتقى إلى منزلة الصنم المتوحّد .

وكـان مذهب الرمـز شبه الصوفي Semi — mystical في القلب من النظرية الجمالية عند منقلب القرن الثامن عشر(٤) . حيث

---

(٣) انظر ، جان . ب . تومكنز ، « القارىء في التاريخ : الشكل المتغير للاستجابة الأدبية » ، في جان . ب . تومكنز (محرر) ، نقد استجابة القارىء (بالتيمور ولندن ، ١٩٨٠) .

(٤) انظر ، فرانك كيرمود ، الصورة الرومانسية (لندن ، ١٩٥٧) .

أصبح الرمز بالنسبة للرومانسيين ذلك الدواء الناجع لجميع الإشكاليات. وأمكن ، من ضمنه ، تقديم حلّ سحري لطقم كامل من الصراعات التي كان ثمة شعور بأنها غير قابلة للحل في الحياة الاعتيادية — صراعات بين الذات والموضوع ، والكوني والمتميّز ، والحسيّ والمفهومي ، والمادي والروحي ، والنظام والعفوية . وليس مدهشاً أن الشعور بهذه الصراعات كان موجعاً وعنيفاً في تلك المرحلة . ففي مجتمع لم يَرَ في الموضوعات سوى سلع ، بدت هذه الموضوعات جامدة وميتة ، ومنفصلة عن الذوات البشرية التي تنتجها أو تستعملها . وبدا الملموس والكوني منجرفين كل في اتجاه : فلسفة عقلانية قاحلة تتجاهل ماللأشياء المحددة من خصائص حسية ، وتجريبية حسيرة البصر (كانت آنذاك ، شأنها الآن ، الفلسفة « الرسمية » للطبقة الوسطى الانجليزية) عاجزة عن أن ترنو أبعد من شظايا العالم وأجزائه إلى أية لوحة كلية يمكن لهذه الأجزاء أن تؤلّفها . أما طاقات التقدم الاجتماعي الدينامية ، العفوية فكان من الواجب تعزيزها ، ولكن مع شَكْم قوتها الفوضوية الكامنة بواسطة نظام اجتماعي مقيِّد . وصَهَرَ الرمزُ الحركةَ والسكونَ ، المحتوى المتمرد والشكل العضوي ، العقل والعالم . وكان جسد الرمز المادي هو بيئة medium الحقيقة الروحية المطلقة ، والتي تُدْرَك بالحدس المباشر وليس بأية عملية تحليل نقدي مُجْهِدة. وبهذا المعنى فقد حمّل الرمزُ العقلَ هذه الحقائق بطريقة لا تقبل الشك أو المساءلة : فاما أن تراها أولا . وهكذا كان الرمز حجر الزاوية لنوع من اللا عقلانيـــة irrationalism أخـــذت شكل إحبـــاط للبحث النقدي المعقلن وتفشّت في النظرية الأدبية منذ ذلك الحين . فالرمز شيء متّحد unitary ، وتشريحه — أو أخذه بمعزل عن غيره لرؤية كيف يعمل —

كان بمثابة التجديف شأنه شأن السعي إلى تحليل الثالوث المقدّس . ذلك أن كل أجزائه المتنوعة تعمل معاً بصورة عفوية من أجل الصالح العام ، كل في مكانه التابع ، ولذا فانّ من الصعب أن ندهش حين نجد الرمز ، أو الصنيع الفني الأدبي بوصفه رمزاً ، وهو يُقَدّم على نحو منتظم طوال القرن التاسع عشر والقرن العشرين بوصفه نموذجاً مثالياً للمجتمع البشري ذاته . لو أنّ المراتب الدنيا تنسى مظالمها وتندفع معاً من أجل خير الجميع ، لكان من الممكن تفادي الكثير من الاضطراب الثقيل .

* * *

إن الكلام عن « الأدب والايديولوجيا » بوصفهما ظاهرتين منفصلتين ويمكن أن تكونا متعالقتين هو بمعنى ما ، وكما آمل أن أكون قد بيّنت ، غير ضروري أبداً . فالأدب ، بالمعنى الذي ورثناه للكلمة ، هو إيديولوجيا . وتربطه أشدّ العلاقات صميمية بمسائل السلطة الاجتماعية. وإذا ما كان القارىء غير مقتنع بَعْد فان سرد ما حدث للأدب في أواخر القرن التاسع عشر قد يكون أكثر إقناعــاً بقليل .

لو طُلِبَ من المرء أن يقدّم تفسيراً وحيداً لنمو الدراسات الانجليزية في أواخر القرن التاسع عشر فلن يجد أفضل من القول : « إخفاق الدين ». ففي منتصف المرحلة الفيكتورية ، كان هذا الشكل الايديولوجي ذو القوة الهائلة والمُعَوّل عليه تقليدياً ، في حَرَج عميق. حيث لم يعد يستولي على أفئدة وألباب الجماهير ، وكانت هيمنته السابقة غير المشكوك بها تواجه خطر التلاشي في ظل التأثيرات المزدوجة لكل من الاكتشاف العلمي والتغيّر الاجتماعي . ولقد أقلق هذا الأمر الطبقة الفيكتورية الحاكمة بوجه خاص ، لأن الدين ، ولأسباب شتى ، هو شكل من السيطرة control الايديولوجيــة شديد الفعالية إلى أبعــد

حد . فهو ، شأن كل الايديولوجيات الناجحة ، لا يعمل من خلال مفاهيم واضحة أو مذاهب مصاغة بقدر ما يعمل من خلال الصورة، والرمز ، والعادة ، والطقس والاسطورة . وهو مثير للعواطف affective وتَجْريبيّ experiential ، إذْ يتضافر مع الجذور االلا واعية الأعمق في الذات البشرية ؛ وكما يشير ت . س . اليوت ، فان أية ايديولوجيا تعجز عن التعاطي مع هذه المخاوف والحاجات اللا عقلانية بعيدة الغور من غير المحتمل أن تبقى طويلاً على قيد الحياة . وعلاوةً ، فانّ الدين قادر على العمل على كل المستويات الاجتماعية : فاذا ما كان ثمة تصريف inflection مذهبي للدين عند النخبة الفكرية ، فثمة أيضاً وَسْم له بميسم التقوى بالنسبة للجماهير . وهو يوفّر « اسمنتاً » اجتماعياً ممتازاً ، فيضمّ الفلاح الورع ، والليبرالي المتنوّر من الطبقة الوسطى والمفكر اللا هوتي في تنظيم واحد . وتكمن قوته الايديولوجية في قدرته على أن يجعل القناعات « ماديةً » بصورة ممارسات : فالدين هو تقاسم كأس القربان وبَرَكَة الحصاد ، وليس محض جدال مجرّد حول اتحاد جسد المسيح ودمه بخبز القربان المقدّس وخمره أو حول عبادة العذراء . كما أن حقائقه النهائية ، شأن تلك التي يتوسطها الرمز الأدبي، مغلقة عُرْفياً في وجه البرهنة العقلانية ، وبالتالي مطلقة في ادعاءاتها . وأخيراً، فان الدين ، بأشكاله الفيكتورية على الأقل ، هو فيض قوة مهدِّئة، وخنوع ، وتضحية بالنفس وحياة داخلية تأملية . وليس مدهشاً أن الطبقة الفيكتورية الحاكمةنظرت الى انحلال هذا الخطاب الايديولوجي الذي يتهددها بشيء من عدم الاتزان .

ولكن من حسن الحظ أن خطاباً آخر مشابهاً بصورة ملحوظة كان في المتناول : إنه الأدب الانجليزي . وقد لاحظ جورج غوردن ، أستاذ الأدب الانجليزي في أكسفورد ، في محاضرته الافتتاحية أن « انجلترا مريضة ، و . . على الأدب الانجليزي أن ينقذها . وبما أن الكنائس (بنظري) قد أخفقت ، والعلاجات الاجتماعية بطيئة التأثير ، فان للأدب الانجليزي الآن وظيفة ثلاثية : وهي ، كما أفترض ، أن يبهجنا ويثقفنا ، وكذلك ، وقبل كل شيء ، أن ينقذ أرواحنا ويشفي الدولة»(٥). ومع أن غوردن قال ذلك في هذا القرن ، إلا أن كلماته تجد صدى في كل مكان من انجلترا الفيكتورية .وإنها لفكرة تسترعي الانتباه تلك التي مفادها أنه لولا تلك الأزمة الدراماتيكية في إيديولوجيا القرن التاسع عشر ، ربما لم نكن نملك اليوم مثل هذه المؤونة الوافرة من الدراسات عن جين أو ستن وكتب الدليل الخاصة بباوند . فحين كفّ الدين بصورة متعاظمة عن توفير « الاسمنت » الاجتماعي ، والقيم الوجدانية والأساطير الأساسية التي يمكن لمجتمع طبقي مضطرب أن يلتحم بواسطتها، تم بناء « **الانجليزي** » English لكي يحمل هذا العبء الايديولوجي منذ المرحلة الفيكتورية فصاعداً . أما الشخصية الأساسية هنا فهي ما تيو أرنولد ، بتحسسه الخارق دوماً لحاجات طبقته الاجتماعية ، وصراحته المثيرة في هذا الشأن . فقد أدرك أرنولد أن الحاجة الاجتماعية الملّحة هي إلى « هَلْيَنَة » Hellenize أو تهذيب

(٥) أورده كريس بالديك ، « الرسالة الاجتماعية للدراسات الانجليزية » (أطروحة غير منشورة لنيل شهادة الدكتوراه في الفلسفة ، أكسفورد ١٩٨١) ، ص ١٥٦ . وأنا مدين بالكثير لهذه الدراسة الممتازة والتي نشرت بعنوان رسالة النقد الانجليزي الاجتماعية (أكسفورد ، ١٩٨٣) .

الطبقة الوسطى ذات النزعـــة المـــادية philistine ، والتي ثبت أنها عاجزة عن تعزيز سلطتها السياسية والاقتصادية بايديولوجيا حاذقة وغنية كما يجب . وهو أمر يمكن القيام به بأن يتسرّب إليها شيء من أسلوب الارستقراطية التقليدي ، هذه الارستقراطية التي أدرك أرنولد بدهاء أنها كفّت عن أن تكون الطبقة المهيمنة في انجلترا ، ولكنها تملك شيئاً من المال الايديولوجي تمدّ به يد العون لأسيادها من الطبقة الوسطى. أما المدارس التي تقيمها الدولة ، ومن خلال ربط الطبقة الوسطى « بالثقافة الفضلى لأمتها» ، فسوف تضفي على هذه الطبقة « عظمة وروحاً نبيلة» : لا يكفي طبع هذه الطبقات بحد ذاته لأن يفصح عنها في الوقت الراهن (٦) .

بيد أن جمال هذه المناورة الحقيقي يكمن فيما سيكون لها من أثر في السيطرة على الطبقة العاملة واستيعابها :

إنها لنكبة بحد ذاتها بالنسبة لأمة أن يتدنّى طابع شعورها وعظمة روحها أو يبهتان . لكن النكبة تبدو أخطر بكثير حين نأخذ في الحسبان أن الطبقات الوسطى ، إذا بقيت كما هي الآن ، بروحها وثقافتها الضيقتين ، الجافتين ، المتبلّدتين ، والمنفرّتين ، سوف تخفق على نحو يكاد يكون مؤكّداً في صياغة أو استيعاب الجماهير التي هي دونها ، والتي تتمتع بتعاطفات Sympathies هي في اللحظة الراهنة أوسع وأكثر ليبرالية حقاً من تعاطفاتها . ولقد بلغت هذه الجماهير حدّ التوق إلى مباشرة امتلاك العالم ، ونيل إحساس أشدّ حيوية من حياتها

(٦) « التعليم الشعبي في فرنسا » ، في التعليم الديمقراطي ، تحرير ر . هـ . سوبر (آن آربور ، ١٩٦٢) ، ص ٢٢ .

ونشاطها . وفي هذا يكمن تطورها الذي يصعب كبحه ، ومعلّموها الطبيعيون وموجّهوها هم أولئك الذين فوقها مباشرة ، الطبقات الوسطى. فانْ لم تستطع هذه الطبقات كسب تعاطفها أو توجيهها ، فانّ المجتمع سيواجه خطر السقوط في الفوضوية (٧) .

وأرنولد ليس مرائياً : فليس ثمة أي تظاهر سخيف بأن تعليم الطبقة العاملة يجب أن يتمّ لمنفعتها الخاصة بصورة رئيسة ، أو بأن اهتمامه بشرطها الروحي هو اهتمام « نزيه » ، علماً أن كلمة «نزيه» هي واحدة من كلماته الخاصة العزيزة عليه إلى أبعد حدّ . وهاهو يقول بصراحة ترضي نصير وجهة النظر هذه في القرن العشرين : «أنْكِروا على أطفال الطبقة العاملة أية مشاركة عامة في اللا ماديّ، وسرعان ما يصبحون أولئك الرجال الذين يطالبون بشراسة وتهديد بشيوعية الماديّ(٨)» . إذا لم يُلْقَ للجماهير ببضع روايات ، فقد تردّ باقامة بضع متاريس .

كان الأدب هو المرشّح المناسب من نواحٍ عديدة لهذا المشروع الايديولوجي . فهو ، كمسعى ليبرالي ، و « مؤَنْسِن » humanizing يمكن أن يقدّم ترياقاً فعالاً ضدّ التعصب السياسي والتطرف الايديولوجي. ولأن الأدب ، كما نعلم ، يُعْنَى بالقيم الانسانية الشاملة وليس بتلك التوافه التاريخية مثل الحروب الأهلية ، أو اضطهاد النساء أو تشريد الفلاحين الانجليز ، فمن الممكن أن يفيد في وضع مطالب الشعب العامل الصغيرة بشروط عيش كريمة أو سيطرة أكبر على حيواتهم الخاصة

---

(٧) المصدر السابق ، ص ٢٦ .

(٨) جورج سمسن ، الانجليزي للانجليزي (١٩٢١) ، أورده بالديك ، « الرسالة الاجتماعية للدراسات الانجليزية » ص ١٥٣ .

ضمن منظور كوني ، بل لعله أن يصيب حظّاً فيجعلهم ينسون مثل هذه القضايا في تأملهم السامي للجمال والحقائق الأزلية . و**الانجليزيّ**، كما يقول واحد من كتب الجيب الخاصة بمدرّسي **الانجليزي** في المرحلة الفيكتورية ، يساعد في « تعزيز التعاطف وشعور الزمالة بين كل الطبقات » ، بينما يتحدث كاتب فيكتوري آخر عن الأدب باعتباره يفتح « نطاقاً للحقيقة رائقاً ونيّراً حيث يمكن للجميع التلاقي والطواف معاً ، فوق دخان وهياج حياة الانسان التمدنيّة المليئة بالهم والعمل والجدال ، وفوق جلبتها واضطرابها»(٩) . والأدب يدرّب الجماهير على عادات الفكر والشعور التعددية pluralistic ، ويقنعهم بالاعتراف أن هنالك أكثر من وجهة نظر واحدة — أي أن ثمة تلك التي لأسيادهم أيضاً . وهو يعرفّهم بالثروات الأخلاقية للحضارة البرجوازية ، ويطبعهم على تبجيل منجزات الطبقة الوسطى ،ويشكم لديهم أي نزوع حاد إلى الفعـــل السياسي الجمعي collective ، نظـــراً لكون القراءة في جوهرها نشاطاً تأملياً ومنعزلاً . كما انه يدفعهم إلى الافتخار بلغتهم القومية وأدبهم القومي : فاذا ما كان التعليم الهزيل وساعات العمل الطويلة قد منعاهم شخصياً من إنتاج رائعة أدبية ، فان بمقدورهم أن يتلذذوا بالتفكير في أن آخرين من جنسهم — أي من الانجليز قد فعلوا ذلك . وتبعاً لدراسة في الأدب الانجليزي كُتبتْ عام ١٨٩١ ، فان الشعب « بحاجة إلى ثقافة سياسية ، وتربية فيما يخصّ علاقتهم بالدولة ، وبواجباتهم كمواطنين ، وبحاجة أيضاً لأن يتأثروا عاطفياً

---

(٩) هـ . غ . روبنسون ، « في استخدام الأدب الكلاسيكي الانجليزي في العمل التربوي » ، مجلة ما كملان ، العدد ١١ (١٨٦٠) ، أورده بالديك ، « الرسالة الاجتماعية للدراسات الانجليزية » ، ص ١٠٣ .

بما هو موضوع بين أيديهم بصورة حية وجذابة من تمثيلٍ في الأسطورة والتاريخ للنماذج الوطنية والبطولية(١٠)» . وعلاوةً ، فان من الممكن تحقيـــق ذلك كلـــه دون التكاليف والمشقّة الـــتي يتطلبها تدريسهم الكلاسيكيات : فالأدب الانجليزي مكتوب بلغتهم الخاصة ، وهو بالتالي في متناولهم بيسر وسهولة .

والأدب ، مثل الدين ، يعمل في المقام الأول من خلال الإنفعال والتجربة ولذا فهو مناسب تماماً وبشكل باهر لإنجاز المهمة الايديولوجية التي أقلع عنها الدين . ولقد أصبح الأدب في زمننا متطابقاً فعلاً مع نقيض الفكر التحليلي والبحث المفهومي : ففي حين يتحمل العلماء ، والفلاسفة والمنظّرون السياسيون أعباء هذه المساعي الخطابية الرتيبة الكئيبة ، فانّ طلاب الأدب يحتلون مجال الشعور والتجربة الأكثر قيمة وتقديراً . أما تجربة مَنْ ، وأي نوع من الشعور ، فتلك ، مسألة أخرى . ذلك أن الأدب منذ أرنولد فصاعداً هو عدو « العقيدة الايديولوجية » ideological dogma ، وهـــذا موقف ربمـــا كان ليقع موقـــع الدهشة من دانتي ، وملتون وبوب ؛ كما أصبحت الحقيقة والزيف في قناعات مثل القناعة بأن السود أدنى من البيض هي بالنسبة للأدب أقل أهمية من ميله إلى تجربتها . وبالطبع ، فقد كان لأرنولد قناعاته بالرغم من أنه شأن أي واحد آخر كان يعتبر قناعاته الخاصة بمثابة مواقف عقلانية وليست عقائد إيديولوجية . ومع ذلك ، فليس من شأن الأدب أن يوصل هذه القناعات مباشرةً — كأن يجادل صراحة ، على سبيل المثال ، بأن الملكية الخاصة هي حصن الحرية . وإنما عليه ، بدلاً من هذا ، أن

---

(١٠) ج — سي . كولينز ، دراسة الأدب الانجليزي (١٨٩١) ، أورده بالديك ، « الرسالة الاجتماعية للدراسات الانجليزية » ، ص ١٠٠ .

ينقل حقائق **أزلية** ، فيصرف الجماهير عن التزاماتها الآنية ، مغذّياً لديها روح الاحتمال وسماحة النفس ، ويضمن بذلك بقاء الملكية الخاصة. وكما حاول أرنولد في **الأدب والعقيدة** والله و **الكتاب المقدّس** أن يحوّل ما في المسيحية من نثرات مذهبية إلى جَهْوَريات * Sonorities موحية شعرياً ، هكذا تماماً كان من الواجب تَحْلِيَة دواء إيديولوجيا الطبقة الوسطى بِسُكّر الأدب .

وثمة معنى آخر كانت فيه طبيعة الأدب « التجربية» ملائمةً إيديولوجياً . ذلك أن « التجربة » ليست موطن الايديولوجيا ، والمكان الذي تمدّ فيه جذورها الأعمق وحسب ، وإنما هي أيضاً في شكلها الأدبي نوع من التحقق الذاتي البديل . فانْ لم تكن تملك المال والوقت لزيارة الشرق الأقصى ، اللهم إلا كجندي مأجور لدى الامبريالية البريطانية ، فانّ بمقدورك دوماً أن « تجرّب» هذه الزيارة بطريقة غير مباشرة بقراءة كونراد أو كيبلنغ . بل إن ذلك تبعاً لبعض النظريات الأدبية ليكون أكثر واقعية من التجوال في بانكوك . فالتجربة المُفْقَرة حقاً لجماهير الشعب ، ذلك الإفقار الذي تولّده شروطهم الاجتماعية ، يمكن إكمالها بالأدب : وبدلاً من العمل لتغيير هذه الشروط يمكنك أن تحقق رغبة أحد ما بحياة أكمل باعطائه رواية جين أوستن **كبرياء وهوى** (وهذا ما قام به أرنولد بتمكّن يكاد يتجاوز بكثير تمكّن أي من الذين سعوا إلى وراثة عباءته ، الأمر الذي يُستَجّل له) .

(*) الجهورية : هي قوة الوضوح السمعي للصوت والتي تتحكم فيها عوامل مثل علو الصوت أو طوله .

وليس من غير دلالة ، إذاً ، أن « **الانجليزي** » كمبحث أكاديمي لم يتمـــأسس institutionalize أولاً فـــي الجامعـــات بـــل في المعاهد الحرفية ومجامع العمال ودورات المحاضرات المستمرة (١١). حيث كان **الانجليزي** كلاسيكيات الانسان الفقير بالمعنى الحرفي للكلمة — طريقة لتقديم تعليم « ليبرالي» بخس لأولئك الذين هم خارج نطاق الحلقات السحرية للمدارس الخاصة وأوكسبريدج*. وكان الإلحاح منذ البداية ، في أعمال روّاد **الانجليزي** مثل ف.د.موريس وتشارلز كينغسلي ، على التضامن بين الطبقات الاجتماعية ، وغرس روح التعاطف ، والافتخار القومي ، ونقل القيم « الأخلاقية » . وهذا الاهتمام الأخير — والذي لا يزال الصفة المميزة للدراسات الأدبية في انجلترا ، ومصدراً دائماً لحيرة المفكرين من ثقافات أخرى — كان جزءاً جوهرياً من المشروع الايديولوجي ؛ فنشوء « **الانجليزي** » متلازم بهذا القدر أو ذاك مع تبدّل تاريخي في المعنى الحقيقي لمصطلح « أخلاقي » ، والذي كان أرنولد ، وهنري جيمس و ف . ر . ليفيس شُرّاحه النقديين الرئيسيين . فلم تعد الأخلاقية تُفْهَم باعتبارها سُنّة مصاغة أو نظاماً أخلاقياً بيّناً : وإنما انشغال حساس بكامل نوعية الحياة ذاتها ، وبالجزئيات غير المباشرة ، وذات الفوارق الدقيقة في التجربة الانسانية . وذلك يعني ، بعبارة أخرى ، أن الايديولوجيات الدينية

(١١) انظر ، ليونيل غوسمان ، « الأدب والتعليم » ، **تاريخ أدبي جديد** ، المجلد XIII العدد ٢ ، شتاء ١٩٨٢ ، ص ص ٣٤١ — ٣٧١ . وانظر أيضاً ، د . ج . بالمر ، **نشوء الدراسات الانجليزية** (لندن ، ١٩٦٥) .

(*) كلمة ناتجة عن جمع كلمتي أوكسفورد و كيمبردج ، وتدل عموماً على الجامعات الراقية من نمط هاتين الجامعتين .

السابقة قد فقدت قوتها ، وأن المطلوب هو نشر القيم الأخلاقية بصورة أكثر براعة ، نشرٌ يعمل من خلال « تجسيد درامي » لا من خلال تجريد مُلْتَحٍ . وبما أن هذه القيم ليست درامية في أي مكان آخر بالصورة الحيوية التي تتمتع بها في الأدب ، حيث تتضح « التجربة الملموسة » بكل ما في ضربة على الرأس من واقعية غير مشكوك بها ، فقد غدا الأدب أكثر من مجرد وصيفة للإيديولوجيا الأخلاقية : إنه الإيديولوجيا الأخلاقية للعصر الحديث ، وهذا ما حاول ف . ر . ليفيس أن يظهره في أعماله على نحو واضح .

ولم تكن الطبقة العاملة هي الطبقة الوحيدة المضطهدة في المجتمع الفيكتوري الذي أشرق عليه « **الانجليزي** » بصورة خاصة . فالأدب الانجليزي ، كما تقول شهادة اللجنة الملكية في عام ١٨٧٧ ، هو موضوع ملائم « للنساء . . . وللرجال من الدرجة الثانية والثالثة الذين (. . .) يعملون نُظّاراً للمدارس(١٢) . ذلك أنّ ما يخلّفه **الانجليزي** من آثار «مُلَيِّنة» و « مؤنِّسِنة » ، وهذه تعابير راح يستخدمها أنصاره بشكل متواتر ، هي مـــن ضمن القوالب Stereotypes الايديـــولوجية عن جنس أنثوي feminine * بالمعنى الواضح للكلمة . ولقد سار

(١٢) أورده غوسمان « الأدب والتعليم » ، ص ص ٣٤١ — ٣٤٢ .

(*) ثمة تمييز بين feminine و femal حيث يمكن أن تنطبق الأولى أيضاً على بعض الرجال ذوي الصفات الأنثوية ، أما الثانية فهي خاصة بجنس النساء حصراً .[م] وهكذا فقد استخدمت « أنثوي » كمقابل للكلمة الأولى و « نسوي » كمقابل للكلمة الثانية ، خلافاً للشائع . أما كلمة femininism والتي شاعت ترجمتها بـ « نسوية » فقد استخدمت لها كلمة « أنوثية » حيث يمكن لكلا الجنسين أن يناصرا هذه القضية أو ينضويا في إطار هذه الحركة ، وكذلك لتفريقها كمذهب أو حركة عن الصفة « أنثوية ».

نشوء **الانجليزي** في انجلترا متوازياً مع دخول النساء التدريجي إلى مؤسسات التعليم العالي ، وهو الأمر الذي كان مُنْكَراً عليهن من قبل ؛ وبما أن **الانجليزي** هو ضرب من العمل غير المرهق ، معنّي بالمشاعر الرقيقة وليس بالموضوعات الذكورية التي تُعنى بها « الفروع » الأكاديمية **الأصلية** ، فقد بدا ضرباً من اللامبحث non — subject ملائماً لخداع السيدات ، واللواتي كُنّ على أية حال مقصيات عن العلم والمهن . ولقد استهلّ السِرْ آرثر كويلركوتش ، أول استاذ **للانجليزي** في جامعة كيمبردج ، محاضرات ألقاها في قاعة كانت تغصّ بالنساء بعبارة « أيها السادة ».وعلى الرغم من أن المحاضرين الذكور المُحْدَثين ربما يكونون قد غيّروا سلوكياتهم ، إلا أن الشروط الايديولوجية التي جعلت من **الانجليزي** مبحثاً جامعياً تقرؤه النساء لم تتغير .

بيد أن **الانجليزي** ، على الرغم من وجهه الانثوي ، اكتسب أيضاً وجهاً ذكورياً بتوالي سنوات القرن.فحقبة الترسيخ الأكاديمي **ل الانجليزي** هي أيضاً حقبة إمبريالية متطورة في انجلترا . ومع التهديد الذي واجهته الرأسمالية البريطانية من قبل منافستيها الفتيتين الألمانية والأميركية بسبقهما لها وتقدمهما عليها ، فان الزحف والتدافع الدنيء من قبل الرأسمال الضخم لقنص بضع مناطق خلف البحار ، هذا التدافع الذي بلغ ذروته في الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ ، خلق حاجة ملّحة للإحساس برسالة وهوية قوميتين . ولذا فانّ الهم الأساسي للدراسات الانجليزية لم يكن **الأدب** الانجليزي بقدر ما كان الأدب **الانجليزي** * : ومن هنا تركيزها على « شاعرينا القوميين » العظيمين

(*) يستخدم الكاتب هنا التقنيات الطباعية — التشديد — في تقديم المعنى. وقد آثرت الإبقاء عليها كما هي بدلا من القول : « لم يكن الأدب الانجليزي بقدر ما كان انجليزية الأدب » .

شكسبير وملتون، وعلى الاحساس بهوية وتقليد قوميين « عضويين » يمكن لدراسة الآداب الانسانية أن تجنّد لهما أعضاء جدد . وفي هذه المرحلة وفي أوائل القرن العشرين ، كانت تقارير الهيئات التعليمية والأبحاث الرسمية في تدريس **الانجليزي** مفعمةً باشارات الحنين إلى الجماعة « العضوية » في انجلترا الإليزابيثية حيث كان النبلاء والقاعيّون* يجدون مكان لقاء مشترك في المسرح الشكسبيري ، والتي يمكن إحياؤها اليوم . وليس مصادفة أنّ مؤلّفَ واحدٍ من أشدّ التقارير الحكومية نفوذاً في هذا المجال ، **تعليم الانجليزية في انجلترا** (١٩٢١) ، لم يكن سوى السيرْ هنري نيوبولت ، الشاعر الوطني المتطرف المغمور ومقترف البيت خالد الذكر « إلعب ! إلعب ! والعب اللعبة ! » . كما أشار كريس بالديك إلى أهمية إدخال الأدب الانجليزي في امتحانات الادارة المدنية في المرحلة الفيكتورية : حيث يمكن لخدم الامبريالية البريطانية ، بعد أن تزوّدوا بهذه النسخة المرزّمة جيداً من كنوزهم الثقافية ، أن ينطلقوا قُدُماً عبر البحار آمنين لإحساسهم بهويتهم القومية ، وقادرين على إظهار ذلك التفوق الثقافي للشعوب الكولونيالية الحاسدة(١٣) .

إن **الانجليزي** ، هذا المبحث الملائم للنساء ، والعمال وأولئك الراغبين في التأثير على السكان المحليين ، قد استغرق وقتاً طويلاً في

(*) القاعيون ، groundlings ، هم المشاهدون في المقاعد الأكثر رخصاً في مسرح .

(١٣) انظر ، بالديك ، « الرسالة الاجتماعية للدراسات الانجليزية » ، ص ١٠٨ – ١١١ .

النفاذ إلى معاقل سلطة الطبقة الحاكمة في أكسفورد وكيمبردج . فهو مُحْدَث نعمة وهاوٍ قياساً بالمباحث الأكاديمية ، ومن الصعب أن يقوى على التنافس الندّي مع فقه اللغة أو غيره من المباحث الصارمة : وما دام كل جنتلمان انجليزي يقرأ أدبه في وقت الفراغ كيفما اتفق، فما الهدف من إخضاع هذا الأدب الدراسة منظمّة ؟ وهكذا قاتلت الجامعتان القديمتان قتال مؤخّرة عنيف هذا المبحث الهاوي والمزعج : فلكي يتحدد مبحث ما بوصفه مبحثاً أكاديمياً كان من الضروري أن يمكن تفحّصه ، وبما أن **الانجليزي** لم يكن سوى قيل وقال تافهين عن الذوق الأدبي فقد كان من الصعب معرفة السبيل إلى جعله خالياً من المتعة بما يكفي لتأهيله كمسعى أكاديمي ملائم . ويمكن القول إن هذه واحدة من الإشكاليات القليلة التي ترافقت مع دراسة **الانجليزي** وتمّ حلها حلاً فعّالاً منذ ذلك الحين . ولعلنا لن نصدّق إن لم نقرأ بأعيننا ما أظهره أول أستاذ فعلي لـ « الأدب » في أكسفورد ، السير وولتر رالي ، من ازدراء عابث تجاه مبحثه(١٤) . فقد ظلّ رالي محتفظاً بمنصبه خلال السنوات المفضية إلى الحرب العالمية الأولى ، ويمكن أن نتلمس في كتاباته ارتياحاً لاندلاع الحرب، هذا الحدث الذي أتاح له أن يهجر تقلّبات الأدب الأنثوية ويغمس قلمه في شيء أكثر رجولة- الدعاية الحربية . أما الطريقة الوحيدة التي بدا من المحتمل أن يبرر بها **الانجليزي** وجوده في **الجامعتين** القديمتين فكانت من خلال التمييع المنظّم للحدود بينه وبين الكلاسيكيات ، لكن الكلاسيكيين لم يكونوا متحمسين لوجود هذه المحاكاة الساخرة بالقرب منهم .

(١٤) انظر المصدر السابق ، ص ص ١١٧ — ١٢٣ .

وإذا ما كانت الحرب العالمية الامبريالية الأولى قد عادت بالخير على السير* وولتر رالي بهذا القدر أو ذاك ، مانحةً إياه هوية بطولية أكثر تعزية وبتوافق مع هوية سميّه الإليزابيثي» ، فانها دللت أيضاً على انتصار الدراسات الانجليزية النهائي في أكسفورد وكيمبردج . ذلك أن فقه اللغة ــ وهو واحد من أشدّ أعداء **الانجليزي** تزمتاً ــ كان مرتبطاً على نحو وثيق بالنفوذ الجرماني ؛ وبما أن انجلترا كانت تخوض حرباً كبرى ضد ألمانيا ، فقد أصبح ممكناً تلطيخ سمعة فقه اللغة الكلاسيكي بوصفه شكلاً من الهراء التيتوني** الثقيل الذي لا يمكن لأي شخص انجليزي أن يتحمله(١٥) . أما انتصار انجلترا على ألمانيا فكان يعني تجديداً للافتخار القومي ، ونهوضاً للوطنية التي لم يكن لها إلا أن تدعم قضية **الانجليزي** ؛ بيد أن صدمة الحرب العميقة ، ووضعها موضع سؤال كل افتراض ثقافي مُقْتَنَعٍ به في السابق ، ولّدت في الوقت ذاته « مجاعة روحية» ، كما وصفها أحد المعلّقين المعاصرين ، بدا أن الشعر يقدّم جواباً لها . وإنها لفكرة مشذّبة تلك التي مفادها أننا ندين بدراسة **الانجليزي الجامعية** ، جزئياً على الأقل ، إلى مذبحة بلا معنى . فقد عادت الحرب العظمى ، ومجزرتها الخاصة ببلاغة الطبقة الحاكمة ، بالخير على بعض الأشكال الأشد صريراً من الشوفينية التي كان

(*) المقصود هنا هو السر والتر رالي (١٥٥٤ ــ ١٦١٨) الملاح والمستكشف الذي تمتع بحظوة كبيرة في بلاط الملكة إليزابيث الأولى ، ثم أعدم .

(**) التيتون Teuton ، شعب جرماني أو سلتي قديم . وتطلق صفة تيتوني على الألماني أحياناً .

(١٥) انظر ، فرانسيس ملهرن ، لحظة « التمحيص » (لندن ، ١٩٧٩) ، ص ٢٠ ــ ٢٢ .

الانجليزي قد ازدهر عليها من قبل : وصار ممكناً وجود أشخاص عديدين من أمثال والتر رالي بعد ويلفرد أوين . وهكذا ركب الانجليزي إلى السلطة على ظهر قومية زمن الحرب ؛ لكنه مثّل أيضاً بحثاً عن حلول روحية من قبل طبقة حاكمة انجليزية كان إحساسها بالهوية قد اهتزّ على نحو عميق ، وكانت نفسيتها مزروعة على نحو لا يمكن اجتثاثه بألوان الرعب التي رأتها . فكان الأدب في الوقت ذاته عزاءً وإعادة توكيد، وأرضية مألوفة يمكن للإنجليز إعادة تجميع أنفسهم عليها من أجل سبر كابوس التاريخ وإيجاد بديل له .

* * *

كان معماريو المبحث الدراسي الجديد في كيمبردج برمتهم أفراداً أمكنهم التحلّل من جريمةِ وإثمِ دفع العمال الانجليز إلى تجاوز الذروة . ذلك أن ف . ر . ليفيس كان قد خدم مع العناصر الطبية في الجبهة ؛ وكانت كويني دوروثي روث ، والتي أصبحت لاحقاً ك . و . ليفيس ، معفاةً بوصفها امرأة من مثل هذه الأمور ، ثم إنها كانت ما تزال طفلة عند اندلاع الحرب . أما أ . أ . ريتشاردز فدخل الجيش بعد تخرّجه ؛ وكان التلميذان المشهوران لهؤلاء الرّواد ، وليم إمبسون و ل . سي . نايتس ، مايزالان طفلين أيضاً في عام ١٩١٤ . وعلاوةً ، فان أبطال الانجليزي برمتهم أبناء طبقة اجتماعية بديلة لتلك التي ساقت بريطانيا إلى الحرب . فليفيس ابن تاجر الأدوات الموسيقية، و ك . د . روث ابنة تاجر أجواخ وجوارب ، و أ . أ . ريتشاردز ابن مدير الأعمال في تشيشير . وكان من الواجب تكييف الانجليزي

على أيدي ذرّية البرجوازية الصغيرة الأقاليمية ، وعدم الاكتفاء بما يفعله الهواة النبلاء الذين شغلوا كراسي الأدب الأولى في الجامعتين القديمتين . ومع أن هذه الذرّية كانت من طبقة اجتماعية تدخل الجامعتين التقليديتين للمرة الأولى ، إلا أنها كانت قادرة على تحديد وتحدي الافتراضات الاجتماعية التي أملت أحكامها الأدبية ، وبطريقة لم يكن أنصار السير آرثر كويلر كوتش قادرين عليها . فما من واحد بينهم كان قد عانى مساوىء التعليم الأدبي الخالص المحبطة على شاكلة تعليم كويلر كوتش : حيث انتقل ف . ر . ليفيس إلى **الانجليزي** قادماً من التاريخ ، واقتصرت تلميذته ك . د . روث في عملها على السيكولوجيا والانثروبولوجيا الثقافية . وكان . أ . أ . ريتشاردز قد تمرّس في العلوم العقلية والأخلاقية .

وفي تكييف **الانجليزي** وتحويله إلى فرع رصين ، نسف هؤلاء الرجال والنساء افتراضات جيل ما قبل الحرب من الطبقة العليا : وما من حركة بعدهم ضمن الدراسات الانجليزية حاولت أن تستعيد شجاعة وجذرية وقفتهم . ففي أوائل العشرينيات من هذا القرن لم يكن واضحاً أبداً ما يجعل **الانجليزي** جديراً بالدراسة ؛ ومع أوائل الثلاثينات أصبح السؤال ما إذا كان أي شيء آخر يستحق تضييع الوقت عليه . فلم يعد **الانجليزي** موضوع الدراسة الأجدر وحسب ، وإنما المسعى الحضاري المتفوّق ، والجوهر الروحي للتشكيلة الاجتماعية . وبعيداً عن تأسيس مشروع هواة أو مشروع انطباعي ، كان **الانجليزي** ذلك النطاق الذي انتعشت فيه مسائل الوجود البشري الأشدّ أهمية والتي شكّلت

موضوعاً للتمحيص الأشد توتراً — ما الذي يعنيه أن تكون شخصاً ، وأن تنخرط في علاقة هامة بآخرين ، وأن تغتذي من المركز الحيوي للقيم الجوهرية . و**التمحيص** Scrutiny هو اسم المجلة النقدية التي أصدرها الليفسيون في عام ١٩٣٢ ، والتي كان ينبغي من ثمّ تخطيها في إخلاصها العنيد لمركزية الأخلاق في الدراسات الانجليزية ، وصلتها الوثيقة الحاسمة بنوعية الحياة الاجتماعية ككل . وبصرف النظر عن « فشل » أو « نجاح » **التمحيص** ، وعن إمكانية نقاش التقلّب بين تحيّز المؤسسة الأدبية المعادي لليفيسية ونزق حركة **التمحيص** ذاتها ، تبقى الحقيقة أن طلاب **الانجليزي** في انجلترا اليوم هم « ليفيسيون » سواء أ أدركوا ذلك أم لم يدركوه ، وقد بدّلهم ذلك التدخّل intervention التاريخي على نحو لا دواء له.ولا حاجة اليوملحمل بطاقة الليفيسي إلا بقدر الحاجة لحمل بطاقة الكوبرنيكي : فقد دخل ذلك التيار في مجرى دم الدراسات الانجليزية في انجلترا مثلما أعاد كوبرنيكوس تشكيل قناعاتنا الفلكية ، وأصبح شكلاً من الحكمة النقدية العفوية راسخاً رسوخ اقتناعنا أن الأرض تدور حول الشمس . ولعل القول إن « المناظرة الليفيسية » قد ماتت هو الدليل الأكبر على انتصار **التمحيص** .

رأى الليفيسيون أن السماح بانتصار أتباع السيرْ آرثر كويلر كوتش يعني تحويل النقد الأدبي إلى خط جانبي تاريخياً وخالٍ من أية أهمية تتعدّى أهمية تفضيل المرء للبطاطا على البندورة . وفي مواجهة مثل هذا « الذوق » ،شدّد الليفيسيون على مركزية التحليل النقدي الصارم، والانتباه المنضبط إلى « الكلمات على الصفحة » . ولم يكن

إلحاحهم هذا ناجماً عن أسباب تقنية أو جمالية فحسب ، بل لصلته الأوثق بالأزمة الروحية للحضارة الحديثة . فالأدب ليس مهماً في ذاته فقط ، وإنما لا نطوائه على طاقات إبداعية ساقها المجتمع « التجاري » لاتخاذ موقف دفاعي في كل مكان . وفي الأدب ، وربما في الأدب وحده ، كان ما يزال يتجلّى تحسّس حيوي لاستخدام اللغة بصورة إبداعية ، بخلاف ما يظهره « مجتمع الجمهور » على نحو صارخ من تبخيس ماديّ * philistine لقيمة اللغـــة والثقافة التقليدية . فنوعية اللغة في مجتمع ما هي المؤشّر الأكثر تعبيراً عن الحياة الشخصية والاجتماعية في هذا المجتمع : والمجتمع الذي يكفّ عن إضفاء قيمة على الأدب هو مجتمع منغلق بصورة مميتة عن الدوافع التي تخلق وتؤازر أفضل ما في الحضارة الانسانية . ويمكن للمرء أن يتبين في السلوكيات manners المتحضرة لانجلترا الثامن عشر ، أو في المجتمع الزراعي « العضوي » و « الطبيعي » ، شكلاً من الحساسية الحيّة التي كان المجتمع الصناعي الحديث ليضمر ويموت من دونها .

أن تكون طالباً يدرس **الانجليزي** في كيمبردج في أواخر عشرينات هذا القرن وثلاثيناته كان يعني أن تقع في شراك هذا الهجوم الضاري ، والعنيف على الخصائص الأشد تفاهة في الرأسمالية الصناعية: وإنه لمجزٍ أن تعلم أنّ دراستك **الانجليزي** ليست أمراً قيّماً وحسب بل أهم طريقة حياة يمكن تخيّلها — إذْ تساهم بطريقتك الخاصة المتواضعة في ردّ مجتمع القرن العشرين إلى الجماعة « العضوية » لانجلترا

(*) إن « مادي » كمقابل لـ « philistine » هي ترجمة سيئة ، حيث تعني الكلمة الانجليزية الشخص الذي يقف موقفاً معادياً أو غير مكترث بوجه القيم الثقافية والفنية .

القرن السابع عشر ، وتجوس القمة الأكثر تقدمية للحضارة ذاتها . وسرعان ما تم تأهيل أولئك الذين وصلوا إلى كيمبردج باتضاع متوقعين أن يقرؤوا بضع قصائد وروايات : ذلك أن الانجليزي ليس مجرد فرع بين الأفرع الكثيرة وإنما المبحث الأكثر مركزية منها جميعاً، والمتفوّق بما لا يقاس على القانون، أو العلم ، أو السياسة ، أو الفلسفة أو التاريخ . وإذا ما كان لهذه المباحث مكانتها التي اعترفت بها التمحيص بتحفّظ ، إلا أنها مكانة ينبغي تقييمها على محك الأدب ، الذي لم يكن مبحثاً أكاديمياً بقدر ما كان سبراً روحياً يمسّ مصير الحضارة ذاتها. وبجرأة مثيرة ، أعادت التمحيص رسم خارطة الأدب الانجليزي بطرائق لم يشفَ النقد منها بشكل كامل مطلقاً . ويمرّ الشارع الرئيس على هذه الخارطة عبر تشوسر ، وشكسبير ، وجونسون ، والجيمسيين ، والميتافيزيقيين ، وبنيان ، وبوب ، وصموئيل جونسون ، وبليك ، ووردورث ، وكيتس ، وأوستن ، وجورج إليوت ، وهوبكنز ، وهنري جيمس ، وجوزيف كونراد ، وت : س . إليوت و د : ه : لورنس . أما « الأدب الانجليزي » فهو : سبنسر ، ودرايدن ، والدراما في عهد إعادة الملكية ، وديفو ، وفيلدنغ ، وريتشاردسون ، وستيرن، وشيلي ، وبايرون ، وتينيسون ، وبراونينغ ، ومعظم الروائيين الفيكتوريين ، وجويس ، وفيرجينيا وولف ومعظم الكتاب بعد أن أسس د . ه . لورنس شبكة من الطرق « ب»* التي يتخللها عدد قليل تماماً من الأزقة المسدودة . وكان ديكنز في البداية خارجاً ثم أُدْخِل؛

(*) يشير الحرف B إلى الشيء المعتبر ذا مقام ثان من حيث الترتيب . حسن ولكنه دون الممتاز .

كما ضمّ الانجليزي امرأتين ونصف ، معتبراً أن إميلي برونتي حالة هامشية ؛ وكان كل مؤلّفيه تقريباً محافظين .

وإذْ نبذت التمحيص القيم « الأدبية» الصرفة ، فقد أكّدت على أن الكيفية التي يقيمّ بها المرء الأعمال الأدبية مرتبطة بعمق مع أحكام أعمق تتعلق بطبيعة التاريخ والمجتمع ككل : وإذْ تواجهت مع مقاربات نقدية ترى أنّ تشريحَ النصوص الأدبية عمل فظّ وجاف ، ويكافيء في الميدان الأدبي أذيةّ جسدية خطيرة ، فقد أعلت من شأن التحليل الأشدّ ارتياباً ووسوسةً لهذه الموضوعات المقدسة إلى أبعد الحدود : وإذْ أرعبها الافتراض الذي مفاده أن أي عمل مكتوب بانجليزية أنيقة هو عمل جيد إلى هذا الحد أو ذاك شأن أي عمل آخر ، فقد ألحت على التمييز الأشد صرامة بين نوعيتين أدبيتين مختلفتين : فبعض الأعمال « مكتوبة لتعيش » ، في حين أن بعضها الآخر ليست كذلك حتماً . ونظراً لاستياء ليفيس من جمالية النقد العُرْ في التنسّكية ، فقد أحسّ في سنواته الأولى بالحاجة إلى طرح أسئلة اجتماعية وسياسية : حتى أنه علل النفس محترساً في فترة من الفترات بشكل من الشيوعية الاقتصادية : ولم تكن التمحيص مجرد مجلة ، وإنما بؤرة حملة صليبية أخلاقية وثقافية : حيث خرج أنصارها الى المدارس والجامعات ليخوضوا المعركة هناك ، ويغذّوا من خلال دراسة الأدب ذلك النوع من الاستجابات الغنية ، والمعقّدة ، والناضجة ، والمميزّة ، والرصينة أخلاقياً (وكل هذه مصطلحات مفتاحية في التمحيص) والتي تُعِدُّ الأفراد للبقاء في مجتمع ميكنَن تثقل كاهله الرومانسيات النافهة ، والعمل المغترب ، والإعلانات المبتذلة ووسائط الإعلام الجماهيري السوقية .

وأنا أقول « البقاء » ، لأنه لم يكن هنالك أبداً أي تفكير جدي في محاولة فعلية لتغيير هذا المجتمع ، اللهم إلا لهو ليفيس قصير الأمد « بشكل من أشكال الشيوعية الاقتصادية » . كما كان السعي إلى تحويل المجتمع الميكَن الذي ولّد هذه الثقافة الذابلة أقل أهمية من السعي إلى الصمود أمامه . ويمكن الزعم ، بهذا المعنى ، أن التمحيص قد استسلمت منذ البداية . والشكل الوحيد الذي فكّرت في التغيير من خلاله هو التعليم : حيث أمِلَ التمحيصيون أن يطوروا ، من خلال انغراسهم في المؤسسات التعليمية ، حساسية خصبة ، وعضوية لدى أفراد مختارين من هنا وهناك ، يمكنهم من ثمّ أن ينقلوا هذه الحساسية إلى غيرهم . وفي هذا الإيمان بالتعليم ،كان ليفيس هو الوارث الحقيقي لماتيو أرنولد. وبما أن هؤلاء الأفراد كانوا مضطرين لان يكونوا قلّة قليلة ومتباعدة ، نظراً لمفاعيل « حضارة الجمهور » الغادرة ، فان الأمل الواقعي الوحيد كان في إمكانية أن تعمل أقلية مثقفة ومستعدة للمعركة على إبقاء شعلة الثقافة وهّاجة في الأرض اليباب المعاصرة وتمريرها ، من خلال تلاميذها ، إلى الأجيال اللاحقة . بيد أن هنالك أسساً فعلية للشك في أن التعليم يملك هذه القوة التحويلية التي نسبها إليه أرنولد وليفيس . فهو ، في النهاية ، جزء من المجتمع وليس حلّاً له ؛ فمن سيعلّم المعلمين ، كما سأل ماركس مرةً ؟ لكن التمحيص أوجدت هذا « الحل» المثالي لأنها كانت تعاف التفكير في حلّ سياسي . إنّ صرفك لدروسك الانجليزية في تنبيه أطفال المدارس إلى ألاعيب الإعلانات أو الفقر اللساني في الصحافة الشعبية هو مهمة هامة ، وهي أكثر أهمية بالتأكيد من دفعهم إلى استظهار هجوم فرقة السلاح الخفيف . وقد

أسست **التمحيص** فعلاً مثل هذه « الدراسات الثقافية » في انجلترا ، وهي إحدى منجزاتها الباقية . بيد أن من الممكن أيضاً لفت أنظار الطلاب إلى أن الإعلانات والصحافة الشعبية لا توجد في شكلها الراهن إلا بسبب حافز الربح. فثقافة « الجمهور » ليست النتاج الحتمي للمجتمع « الصناعي » ، وإنما هي وليدة شكل محدد من الصناعية industrialism التي تنظّم الانتاج من أجل الربح لا من أجل الاستعمال ، وتعنى بما سوف يباع وليس بما هو قيّم . وما من سبب للزعم بأن مثل هذا النظام الاجتماعي غير قابل للتغيير ؛ لكن التغييرات الضرورية تتجاوز بكثير القراءة الحساسة لمسرحية **الملك** لير . لقد كان مشروع **التمحيص** في الوقت ذاته جذرياً بصورة مخيفة وعبثياً عديم الجدوى في الواقع . وكما قال أحد المعلّقين بدهاء ، فقد كان ثمة شعور بأن من الممكن تفادي **انحطاط الغرب** من خلال القراءة الدقيقة(١٦) . فهل كان صحيحاً حقاً أن **الأدب** يمكنه رد مفاعيل العمل الصناعي القاتلة ومادّية Philistinism وسائل الإعلام على أعقابها ؟ إنه لمريح بلا شك أن يشعر المرء بالانتماء إلى الطليعة الأخلاقية للحضارة ذاتها بقراءة هنري جيمس ؛ ولكن ماذا عن كل أولئك البشر الذين لم يقرؤوا هنري جيمس ، والذين لم يسمعوا به أبداً ، والذين سيمضون بلا شك إلى قبورهم برضاً وهم يجهلون أن جيمس كان موجوداً ومضى ؟ ومن المؤكّد أن هؤلاء البشر يؤلّفون الغالبية الاجتماعية الساحقة ؛ فهل هم أغلاظ أخلاقياً وتافهون إنسانياً ومفلسون تخيلياً؟ لعل المرء يتحدث هنا عن أهله وأصدقائه ،

(١٦) انظر إيين رايت ، « ف . ر . ليفيس ، وحركة التمحيص والأزمة » ، في جون كلارك ، وآخرون (محررون) الثقافة والأزمة في بريطانيا الثلاثينات (لندن، ١٩٧٩) ، ص ٤٨ .

ويحتاج بالتالي إلى توخّي الحذر نوعاً ما . فكثير من هؤلاء البشر يبدون جديين وذوي حسّ من الناحية الأخلاقية بما فيه الكفاية : ولم يظهروا أي نزوع خاص نحو الشروع بالقتل ، والسلب والنهب ، وحتى لو فعلوا فمن غير المحتمل أن نعزو ذلك إلى أنهم لم يقرأوا هنري جيمس . وهكذا فان قضية التمحيص كانت نخبوية بصورة لا مفرّ منها : فقد نمت عن تجاهل وانعدام للثقة عميقين حيال قدرات أولئك الذين لم يحالفهم الحظ بما يكفي فيقرأوا الانجليزي في داونينغ كوليج . ويبدو أنها لم تتقبّل البشر « العاديين » إلا إذا كانوا رعاة بقر من القرن السابع عشر أو قاطني أدغال « حيويين » من استراليا .

بيد أن هنالك ، أيضاً ، إشكالية أخرى هي إلى هذا الحد أو ذاك الوجه الآخر لهذه الاشكالية . فان لم يكن كل أولئك الذين لا يميزون المعاظلة* enjambement أشراراً أومتوحشين ،فان أولئك الذين يميّزونها ليسوا قاطبةً أنقياء أخلاقياً . وكثير من الناس كانوا مستغرقين حقاً في ثقافة رفيعة ، لكن الثقافة الرفيعة لم تمنع بعضهم من الانخراط في نشاطات مثل الإشراف على قتل اليهود في أوروبا الوسطى بعد مرور عقد أو نحوه على ولادة التمحيص . ولقد تمثّلت قوة النقد الليفيسي في قدرته على تقديم جواب ، لم يستطع السيْر والتر رالي تقديمه ، على السؤال : لماذا نقرأ الأدب ؟ والجواب ، باختصار شديد ، هو أن الأدب يجعلك شخصاً أفضل . لكن بعض الأسباب الأخرى بدت أكثر إقناعاً . فعندما تحركت جيوش الحلفاء الى معسكرات التجميع بعد بضع سنوات من تأسيس التمحيص ، لكي

(*) المعاظلة : ارتباط معنى القافية في بيت شعري بمعنى البيت الذي يليه .

تعتقل الضباط الذين كانوا يمضون ساعات فراغهم بقراءة مجلد اغوته، بدا أن هنالك من يملك تبريراً ما لهذا العمل. وإذا ما كانت قراءة الأدب تجعلك شخصاً أفضل ، فمن الصعب أن يكون ذلك بتلك الطرائق المباشرة التي تمّ تخيّلها بخفّة . ويمكنك أن تسبر « التقليد العظيم » للرواية الانجليزية وتعتقد أنك تطرح بذلك أسئلة قيّمة وأساسية — أسئلة ذات صلة وثيقة بحيوات رجال ونساء ضائعين في عمل المصانع الرأسمالية العقيم . ولكن من الممكن أيضاً تصوّر أنك تنقطع انقطاعاً هدّاماً عن هؤلاء الرجال والنساء ، الذين هم أبطأ قليلاً ، ربما ، في إدراك الكيفية التي يُحْدِثُ بها التعاظل الشعري حركةَ توازنٍ جسدي.

ولعل الأصول الطبقية لمعماريي الانجليزي ، الذين ينتمون إلى الشرائح الدنيا من الطبقة الوسطى ، هي ذات صلة وثيقة في هذا الصدد. فالتمحيصيون ، الانشقاقيون *، سكان الأقاليم ، المجدّون ، وذوو الضمير الأخلاقي الحيّ ، لم يجدوا صعوبة في الإشارة إلى الهواية الطائشة لدى السادة الانجليز من الطبقة العليا الذين شغلوا كراسي الأدب الأولى في الجامعتين القديمتين . فهؤلاء الرجال كانوا من صنف آخر يختلف عن صنفهم : من صنف لا يميل ابن صاحب المتجر وابنة تاجر الأجواخ إلى احترامه ، بوصفه نخبة اجتماعية كانت قد أقصت أمثالهما عن الجامعتين القديمتين . بيد أن الطبقة الوسطى الدنيا التي أبدت عداءً عميقاً تجاه الارستقراطية العاجزة الجاثمة فوقها ، عملت بجدّ أيضاً كي تميّز نفسها عن الطبقة العاملة الواقعة تحتها ، تلك الطبقة

(*) تيار ديني بروتستانتي خارج على الكنيسة الانجليزية .

التي كان ثمة دوماً خطر الانحدار إلى صفوفها . ومن هذا التجاذب ambivalence الاجتماعـــي نشأت التمحيص : راديكالية فيما يتعلق بالمؤسسة الأكاديمية الأدبية ، ومحافظة حيال جماهير الشعب . صحيح أن اهتمامها العنيف بـ « المعايير » قد تحدّى الهواة النبلاء الذين كانوا يشعرون أن وولتر سافاج لاندور ربما كان ساحراً تماماً على طريقته شأنه شأن جون ماتون ، لكنها طرحت في الوقت ذاته اختبارات دقيقة على كل من يحاول شقّ طريقه عنوة في اللعبة . وكان المكسب هو واحدية Singleness الهـــدف الراسخة ، غير الملوثّة بتفاهات متذوقي الخمرة من جهة وبابتذال « الجمهور » من الجهة الأخرى . أما الخسارة فكانت انعزاليـــة isolationism عميقة وشديدة : فقـــد أصبحت التمحيص نخبة دفاعية تنظر إلى نفسها ، مثل الرومانسيين ، بوصفها « مركزية » بينما هي هامشية في الحقيقة ، وتحسب نفسها كيمبردج « الفعلية » بينما كانت كيمبردج الفعلية مشغولة بانكار مواقعها الأكاديمية عليها ، وتتصور نفسها طليعة الحضارة في حين كانت تمجّد بحنين ذلك الكلّ العضوي من عمال المزارع في القرن السابع عشر .

والواقعة الأكيدة الوحيدة بشأن المجتمع العضوي هي أنه ماضٍ على الدوام ، كما يقول ريموندوليامز (١٧) . فالمجتمعات العضوية هي مجرد أساطير ملائمة للهجوم على الحياة المميكنة في الرأسمالية الصناعية الحديثة والسخرية منها . وبما أن التمحيصيون عجزوا عن تقديم بديل سياسي لهذا النظام الاجتماعي ، فقد جاؤوا ببديل « تاريخي»

(١٧) انظر الريف والمدينة (لندن ، ١٩٧٣) ، ص ص ٩ — ١٢ .

عوضاً عنه ، كما فعل الرومانسيون تماماً من قبل . وبالطبع ، فقد ألّحوا على أن ليس ثمة رجعة بالمعنى الحرفي إلى العصر الذهبي ، الأمر الذي يهتم بالإلحاح عليه كل كاتب انجليزي تقريباً ممن أكدوا على مزاعم يوطوبيا تاريخية ما . لكن الموضع الذي تلبّث فيه المجتمع العضوي بالنسبة لليفيسيين كان في استخدامات معينة للّغة الانجليزية . فلغة المجتمع التجاري كانت مجردة وتعاني من فقر الدم : حيث فقدت تماسها مع الجذور الحسّية للتجربة الحسية . أما في الكتابة « الانجليزية » حقاً ، فقد « جسّدت » اللغة « بشكل ملموس » مثل هذه التجربة المحسوسة : ذلك أن الأدب الانجليزي الحقيقي غنّي من الناحية اللفظية ، ومعقّد، وحسيّ ومحدّد ، ولكي نرسم الوضع بصورة كاريكاتورية ، فان القصيدة الأفضل هي تلك التي تُقْرَأ بصوت عال أشبه بقرمَشة تفاحة. أما « صحّة » و « حيوية » هذه اللغة فهي نتاج حضارة « عاقلة » Sane : إنها تجسّد كلاً إبداعياً كان قد ضاع تاريخياً ، وقراءة الأدب بالتالي هي استعادةُ تماسٍ حيوي مع جذور كينونتنا الخاصة . وبمعنى ما ، فان الأدب هو مجتمع عضوي بكل ما فيه : وهو مهم لأنه ليس أقل من إيديولوجيا اجتماعية كاملة .

إن الإيمان الليفيسي بـ « الهوية الانجليزية الجوهرية » * essential Englishness — أي اقتناعه بأن بعض أنواع الانجليزي هي أكثر انجليزيةً من غيرها — هو نوع من النسخة البرجوازية الصغيرة

(*) تنبغي الإشارة هنا إلى أن « العروبة » ، على سبيل المثال ، هي الكلمة التي نستخدمها للإشارة إلى الهوية العربية . في حين يصعب تدبر مثل هذه الكلمة فيما يخص الهوية الانجليزة ولذا وضعت « الهوية الانجليزية » مقابل Englishness

لشوفينية الطبقة العليا التي كانت قد ساعدت أصلاً في ولادة الانجليزي . فمثل هذه المغالاة الهائجة في الوطنية كانت أقل جلاء بعد عام ١٩١٨ ، حالما بدأ المحاربون السابقون وطلاب الطبقة الوسطي المدعومون من الدولة يسرّبون روحية ethos المدرسة الخاصة في أوكسبريدج ، وهكذا كانت « الهوية الانجليزية » بديلاً متواضعاً وعامياً لتلك المغالاة . والانجليزي كمبحث دراسي كان جزئياً وليدتبدل تدريجي في النبرة الطبقية ضمن الثقافة الانجليزية : فلم تكن « الهوية الانجليزية » قضية غلو إمبريالي في الوطنية بقدر ماكانت قضية رقص ريفي ؛ ولم تكن عالمية واستقراطية بقدر ماكانت قروية ، وشعبوية وأقاليمية . وإذا ماكانت قد شجبت افتراضات السر والترالي الضعيفة في واحد من المستويات ، إلا أنها تضافرت معها في مستوى آخر. وكانت شوفينية مُعَدَّلة من قبل طبقة اجتماعية جديدة ، استطاعت بقليل من الجهد أن ترى أنها متجذرة في « الشعب الانجليزي » لجون بنيان وليس في طبقة مغلقة حاكمة ومتنفجة. أما مهمتها فهي حراسة الحيوية الناشطة للانجليزية الشكسبيرية من الدايلي هيرالد ، ومن اللغات المنحوسة كالفرنسية حيث الكلمات عاجزة عن تجسيد معانيها الخاصة بشكل ملموس.وتستند هذه الفكرة عن اللغة إلى محاكاتية mimeticism ساذجة: تقول هذه النظرية إن الكلمات تكون في أحسن صحتها حين تقارب شرط الأشياء ، وبذلك تكف عن كونها كلمات . واللغة تكون مغتربة أو متفسخة مالم تنحشر في الأنسجة الفيزيائية للتجربة الفعلية ، وتنغمس في العصارات العفنة للحياة الواقعية . وبالتسلح بهذه الثقة بالهوية الانجليزية الجوهرية ، أمكن طرد الكتاب اللاتينيين والمتحررين لفظياً (مثل ملتون وشيللي) وتخصيص المكانة الرفيعة لـ « الملموس درامياً »

(مثل دنّ وهوبكنز) . ولم يخطر في البال أبداً أن إعادة تخريط الحقل الأدبي هذه هي مجرد بناء لتقاليد قابل للنقاش ، تمليه تصورات إيديولوجية مسبقة محددة : وإنما كان ثمة شعور بأن مثل هؤلاء المؤلفين يجسدون تماماً جوهر الهوية الانجليزية .

والحقيقة أن الخارطة الأدبية كانت مرسومة من قبل في مكان آخر ، ومن قبل جماعة نقدية كان لها تأثيرها الشديد على ليفيس . ففي عام ١٩١٥ قَدِمَ إلى لندن ت.س . إليوت ، ابن العائلة الاستقراطية في سان لويس والتي كان قد تآكل دورها التقليدي في القيادة الثقافية بفعل الطبقة الوسطى الصناعية لأمتها ذاتها (١٨). وبما أن اليوت كان نافراً مثل التمحيص من عقم الرأسمالية الصناعية الروحي ، فقد رأى بديلاً في حياة الجنوب الأميركي ــ ذلك المرشح الآخر لمجتمع عضوي مُتحَيِّز ، حيث لايزال الدم والنَسْل يحتفظان بأهميتهما . ووصل إليوت إلى انجلترا منخاعاً ثقافياً وروحياً ، وبدأ القيام بعملية إنقاذ وتدمير شاملين لتقاليدها الأدبية ، فيما وُصِفَ بحق أنه « عمل الأمبريالية الثقافية الفذّ الذي لا يبدو أن هذا القرن قادر على إنتاج ما يضاهيه في طموحه(١٩)» . وسرعان ما تمت ترقية الشعراء المتيافيزيقيين والمسرحيين الجيمسيين ؛ أما ماتون والرومانسيين فأُطيح بهم بفظاظة وعنف ، كما تمّ استيراد نتاجات أوربية منتقاة ، بما في ذلك الرمزيين .

وكان هذا ، كما هو الحال مع التمحيص ، أكثر بكثير من مجرد إعادة تقييم « أدبية » : ولم يكن يعكس أقل من قراءة سياسية كاملة

(١٨) انظر غابرييل بيرسون ، « إليوت : استخدام أميركي للرمزية » ، في غراهام مارتن (محرر) ، إليوت كما يرى(لندن ، ١٩٧٠) ص ص ٩٧ — ١٠٠ .
(١٩) غراهام مارتن ، مصدر سابق ، المدخل ، ص ٢٢ .

للتاريخ الانجليزي . ففي أوائل القرن السابع عشر ، حين كانت الملكية المطلقة والكنيسة الانغليكانية ماتزالان مزدهرتين ، أبرز شعراء مثل جون دَنْ وجورج هربرت (وكلاهما انغليكانيان محافظان) وحدة الحساسية ، وانصهاراً سهلاً للفكر والشعور . وكانت اللغة في تماس مباشر مع التجربة الحسية ، والذكاء متربعاً « على قمة الحواس » ، وكان أن تملك فكراً أمراً مادياً شأنه شأن أن تشم وردة . ومع نهاية القرن ، سقط الانجليزي من هذاالفردوس . وأدت حرب أهلية عنيفة إلى الإطاحة برأس الملك ، ودمرت بيوريتانية الطبقة الدنيا الكنيسة ، أما القوى التي كان عليها أن تأتي بمجتمع علماني Secular حديث – علم ، وديمقراطية ، وعقلانية ، وفردانية اقتصادية – فكانت في صعود. أما الانجليزي فكان في انحدار على طول الخط منذ مرحلة أندرومارفل وصاعداً . وفي فترة ما من القرن السابع عشر على الرغم من أن إليوت ليس متيقناً من التاريخ الدقيق ، بدأ « تفكك الحساسية » بالانطلاق : فلم يعد التفكير مثل الشم ، وانزاحت اللغة عن التجربة وتحللت منها ، وكانت النتيجة كارثة جون ملتون الأدبية ، الذي خدر اللغة الانجليزية وحولها إلى طقوس جافة وعقيمة. وبالطبع ، فقد كان ملتون ثورياً بيورتيانياً أيضاً ، الأمر الذي يبدو ذا صلة وثيقة بنفور إليوت ؛ كما كان جزءاً من التقليد الراديكالي الانشقاقي العظيم في انجلترا والذي أنتج ف . ر . ليفيس نفسه ، في حين تدعو إلى السخرية حقاً مسارعة هذا الأخير إلى تبني حكم إليوت على الفردوس المفقود . وبعد ملتون ، واصلت حساسية الانجليزي تفككها إلى أنصاف منفصلة : حيث أمكن لبعض الشعراء أن يفكروا ولكن لا أن يشعروا ، في حين أمكن لغيرهم أن يشعروا ولكن لا أن يفكروا . وانحط الأدب

الانجليزي إلى رومانسية وفيكتورية Victorianism: وتفشت بقوة هرطقات « العبقرية الشعرية » و « الشخصية » و « النور الداخلي » ، وكلها مذاهب فوضوية في مجتمع فقد إيمانه الجمعي وانحدر إلى فردانية ضالة. ولم يبدأ الأدب الانجليزي باسترداد صحته وخسارته . إلى أن أطل ت.س . إليوت .

إنّ ما انقض عليه إليوت في الواقع كان كامل الايديولوجيا الليبرالية للطبقة الوسطى ، أي الايديولوجيا الرسمية الحاكمة في المجتمع الرأسمالي الصناعي . فالليبرالية ، والرومانسية ، والبروتستانتية ، والفردانية الاقتصادية ، هي العقائد المنحرفة ، الخاصة بأولئك المطرودين من جنة المجتمع العضوي السعيدة ، والذين ليس لديهم مايتكئون عليه سوى مواردهم الفردية الخاصة الجديرة بالازدراء . أما الحل الخاص الذي يقدمه إليوت فهو سلطوية authoritarianism يمينية متطرفة : حيث ينبغي على الرجال والنساء أن يضحّوا بـ « شخصياتهم » وآرائهم المتواضعة من أجل نظام لاشخصي impersonal order . وهذا النظام اللاشخصي ، في مجال الأدب، هو **التقليد** (٢٠) Tradition . وتقليد إليوت ، مثل أي أي تقليد آخر ، هو في الواقع انتقائي جداً : ويبدو أن مبدؤه الحاكم حقاً ليس مايجعل أعمال الماضي قيمة بصورة أبدية بقدر كونه مايساعد ت.س . إليوت على كتابة شعره الخاص . وهكذا يتشرب هذا البناء الاعتباطي قوة سلطة مطلقة ، وهنا المفارقة . فالأعمال الأدبية الرئيسة ، تبعاً لإليوت ، تشكل فيما بينها نظاماً مثالياً ، والذي يعاد تعريفه في بعض الأحيان مع دخول تحفة جديدة . ذلك أن الكلاسيكيات الموجودة ضمن

(٢٠) انظر « التقليد والموهبة الفردية » ، في ت . س . إليوت ، مقالات مختارة (لندن ، ١٩٦٣) .

حيز التقليد الضيق تعيد ترتيب مواقعها بكياسة كي تفسح مكاناً للوافد الجديد ، وتبدو على ضوئه مختلفة ؛ بيد أن هذا الوافد مضطر من حيث المبدأ لأن يكون محتوى بصورة ما ضمن التقليد وعلى طول الخط لكي ينال قبولاً . وبالتالي فان دخوله يعمل على توكيد القيم المركزية لهذا التقليد. وبعبارة أخرى ؛ فان من غير الممكن أخذ التقليد على حين غرة : فهو يتنبأ بصورة غامضة نوعاً ما بالأعمال الرئيسة التي لم تكتب بعد ، وعلى الرغم من أن هذه الأعمال ستؤدي ،حالما يتم انتاجها ،إلى إعادة تقييم التقليد ذاته ، إلا أنه سيتمكن من ازدرادها إلى حوصلته بسهولة . حيث لا يمكن لعمل أدبي أن يكون قيماً إلا بوجوده في التقليد . شأن المسيحي الذي لا يمكن أن يكون آمناً إلا بعيشه في الله ؛ وكل شعر قد يكون أدباً لكن بعض الشعر وحسب هو الأدب ، تبعاً لسريان التقليد فيه أم عدم سريانه . وهذا أمر مُلَغّز وغامض مثل نعمة إلهية : ذلك أن التقليد ، شأنه شأن الله القدير أو ملك مطلق غريب الأطوار ، يمسك فضله في بعض الأحيان عن بعض الأعمال الأدبية « الرئيسة » ذائعة الصيت ويهبه بدلاً من ذلك لنص هزيل متواضع مغمور في غابات التاريخ الخلفية . أما عضوية النادي فهي مقتصرة على المدعوين وحدهم : لأن بعض الكتاب فقط ، مثل ت.س . إليوت ، هم الذين يكتشفون أن التقليد (أو « العقل الأوروبي » ، كما يدعوه إليوت أحياناً) متفجر في داخلهم ، ولكن هذا الأمر ليس ميزة شخصية ،شأنه في ذلك شأن تلقي النعمة الإلهية التي لا يمكنك أن تفعل حيالها شيئاً مهماً على أية حال . وهكذا تتيح لك عضوية التقليد أن تكون سلطوياً ومتواضعاً منكراً لذاتك في آن واحد، وهي تركيبة وجد إليوت لاحقاً أنها تكون متاحة أكثر عبر عضوية الكنيسة المسيحية .

وفي المجال السياسي ، اتخذ دفاع إليوت عن السلطة authority أشكالاعديدة.فقد غازل الحركةالفرنسية شبه الفاشية Action Francaise ، وصدرت عنه إشارات سلبية عديدة تجاه اليهود . وبعد تحوله إلى المسيحية في منتصف العشرينات دافع عن مجتمع ريفي واسع النطاق تديره بضع « عائلات عريقة » ونخبة صغيرة من المفكرين اللاهوتيين شديدة الشبه به هو نفسه . وسيكون معظم البشر في مثل هذا المجتمع مسيحيين ، وبما أن رأي إليوت في قدرة البشر على اعتناق أي شيء مهما يكن هو رأي محافظ إلى حـــد التطرف ، فان هذا الإيمان الديني سيكون لا واعياً إلى حد بعيد ، وسيظل حياً في إيقاع الفصول . أما الفترة التي تم فيها تقديم هذا الدواء الشامل لإصلاح المجتمع الحديث على نطاق عالمي فهي تقريباً الفترة التي كانت فيها جيوش هتلر تزحف إلى بولندا .

إن الميزة التي تتمتع بها لغة مشدودة إلى التجربة باحكام هي ، بالنسبة لإليوت ، أنها تمكن الشاعر من تجاوز تجريدات الفكر العقلاني الميتة والاستيلاء على قرائه من خلال « قشرة المخ ، والجملة العصبية ، وجهاز الهضم(٢١) » . فالشعر ليس أن تورط عقل القارىء : وليس مهماً في الحقيقة ماتعنيه قصيدة فعلياً . ويعترف إليوت أنه شخصياً لا يهتم أبداً للتأويلات الغريبة التي تخضع لها أعماله الخاصة. فالمعنى ليس سوى رشوة تافهة تلقى للقارىء لكي تبقيه ذاهلاً متحيراً . بينما تمضي القصيدة خلسة لتؤثر فيه بطرائق مادية ولا واعية أشد . والواقع هو أن إليوت ، ذا المعرفة الواسعة ، ومؤلف القصائد الصعبة فكرياً ، قد نم عن الاحتقار كاه

(٢١) « الشعراء الميتافيزيقيون » ، المصدر السابق ، ص ٢٩٠ .

لذكاء أي لا عقلاني يميني . فقد أدرك بدهاء أن لغات العقلانية الليبرالية الخاصة بالطبقة الوسطى قد استهلكت : ولم يعد من المحتمل أن يقتنع أحد بالحديث عن « التقدم » أو « العقل » ، على الأقل في الوقت الذي تغطي فيه ملايين الجثث ساحات القتال في أوروبا . لقد أخفقت ليبرالية الطبقة الوسطى ؛ وعلى الشاعر أن يدلف خلف هذه الأفكار الرائفة ويطور لغة حسية تقيم « اتصالاً مباشراً مع الأعصاب » . وعليه أن ينتقي كلمات ذات« شبكة من الجذور المجسّية تبلغ إلى أعمق المخاوف والرغبات(٢٢)» وصوراً غامضة موحية تنفذ إلى تلك المستويات « البدائية » التي يختبرها كل الرجال والنساء على حد سواء . ولعل المجتمع العضوي يواصل العيش على الرغم من كل شيء ، ولو في اللاوعي الجمعي وحسب ؛ ولعل في في النفس رموزاً وإيقاعات عميقة معينة ،هي أنماط أصلية archetypes لا يبدلها التاريخ، ويمكن للشاعرأن يلامسها ويُحْيِيها . أما أزمة المجتمع الأوروبي — الحرب الكونية ، والصراع الطبقي الحاد ، وإخفاق الاقتصادات الرأسمالية — فربما يمكن حلها بأن يدير المرء قفاه للتاريخ كلياً ويضع الأسطورة مكانه . إن **الملك الصياد** * ، وصوراً كامنة للولادة ، والموت والانبعاث تكمن عميقاً تحت الرأسمالية المالية وربما تكتشف الكائنات البشرية فيها هوية مشتركة . وتبعاً لذلك فقد نشر إليوت قصيدته **الأرض اليباب** في عام ١٩٢٢ ، والتي تعلن أن ديانات الخصب تحمل مفتاح الخلاص للغرب. كمانشر تقنياته الفضائحية في جبهة قتال من

(٢٢) « بن جونسون » ، ص ١٥٥ .

(*) الملك الصياد : اسطورة استخدمها إليوت شعرياً في قصيدة الأرض اليباب . وهي اسطورة قديمة اتخذت شكلا مسيحياً في الحكايات المتعلقة بالكأس المقدسة .

أجل أشد الغايات تخلفاً : تقنيات تقتلع الوعي الرتيب لتُحيّي في القارىء إحساساً بالهوية المشتركة في الدم والأحشاء .

إن لرأي إليوت الذي مفاده أن اللغة قد أصبحت بائخة وعديمة الجدوى في المجتمع الصناعي وغير ملائمة للشعر ، صلاته وأُلفته مع الشكلانية الروسية ؛ كما يشاطره إياه أيضاً عزرا باوند ، وت. إ. هولم والحركة الصوَّرِيّة Imagist movement فالشعر ، وقد أفسده الرومانسيون ، أصبح أمراً نسائياً ، مُغْثياً ومليئاً بالمشاعر الفياضة والرقيقة. وأصبحت اللغة ناعمة وفقدت فحولتها : وهي بحاجة لأن تتصلب من جديد ، وتتقسى وتُجعل كالصخر ، وأن تستعيد صلتها مع العالم المادي (الفيزيقي).وعلى القصيدة الصورية . المثالية أن تكون مسألة ثلاثة أبيات من الصور الخشنة الصارمة ، مثل أمر يزعق به ضابط في الجيش . أما الانفعالات فكانت مختلطة ومشبوهة ، جزءاً من حقبة مُجَعْجِعة ذات عاطفة فردانية ـ ليبرالية طنانة ويجب أن تخضع الآن لعالم المجتمع الحديث الميكانيكي اللا إنساني . وبالنسبة لـ د . ه . لورنس ، كانت « الانفعالات » ، و « الشخصية » و « الأنا » غير موثوقة أيضاً ، وعليها أن تفسح مجالاً لقوة لاشخصية قاسية ومتحجرة هي قوة الحياة الخلاقة ـ العفوية . ومرة أخرى ، كانت السياسة خلف الموقف النقدي : لقد انتهت ليبرالية الطبقة الوسطى وينبغي استبدالها بنسخة ما من ذلك الانضباط الذكوري ، القاسي الذي سيستكشفه باوند في الفاشية .

إن التمحيص ، في البداية على الأقل ، لم تتخذ طريق الردة اليمينية المتطرفة . وعلى العكس ، فقد كانت بمثابة الخندق الأخير للإنسانوية humanism الليبرالية ، معنية ، بخلاف إليوت وباوند ، بالقيمة الفريدة

للفرد وبما هو إبداعي في العلاقات بين الأشخاص interpersonal. ولخصت **التمحيص** هذه القيم بوصفها « **الحياة** » ، هذه الكلمة التي جعلت **التمحيص** من عدم القدرة على تعريفها نوعاً من الفضيلة . ولو طلبت تحديداً نظرياً واضحاً لقضية **التمحيص** ، لكان يقال لك عندها إنك جاهل جهلاً مطبقاً : فأنت إما أن تشعر **بالحياة** أو لا . والأدب العظيم هو أدب مفتوح على **الحياة** باجلال ، وماهية **الحياة** يمكن إيضاحها من خلال الأدب العظيم . والقضية دائرية ، بدهية ، تصمد أمام كل نقاش ، وتعكس الحالة الشللية المغلقة لليفيسيين أنفسهم . فليس واضحاً مثلاً في صف من تضعك **الحياة** في الإضراب العام ، أو ما إذا كان الاحتفاء بحضورها الرنان في الشعر منسجماً مع المصادقة على بطالة الجماهير . والمكان الذي نجد فيه الحياة شغّالة بصورة إبداعية أكثر من أي مكان آخر هو كتابات د .هـ. لورنس ، الذي دافع عنه ليفيس منذ وقت مبكر ؛ بالرغم من أن « الحياة الخلاقة — العفوية » لدى لورنس بدت متعايشة بسعادة ونجاح مع الجنسانية * Sexualism والعرقية والسلطوية الأشد فوعة ، ويبدو أن قلة فقط من التمحيصيين هي التي استاءت لهذا التناقض . فقد تم إلى هذا الحد أو ذاك حذف تلك الخصائص اليمينية المتطرفة التي تقاسمها لورنس مع إليوت وباوند — أي ذلك الاحتقار العارم للقيم الليبرالية والديمقراطية ، والإذعان العبودي للسلطة اللاشخصية : وهكذا تمت إعادة بناء لورنس بصورة فعالة بوصفه انسانوياً ليبرالياً ، وتم رفع شأنه بوصفه ذروة « التقليد العظيم » الظافرة

(*) نميز بين الجنسانية والتي تشير إلى مذهب قائم على التفريق بين الجنسين ؛ وبين الجنسية sexuality والتي هي كلمة شاملة لجميع الصفات والظواهر ومظاهر السلوك الشخصية والاجتماعية المرتبطة بالجنس .

في القصص الانجليزي منذ جين أوستن وحتى جورج إليوت ، وهنري جيمس وجوزيف كونراد .

وكان ليفيس محقاً حين تبين في الوجه المقبول من د . ه . لورنس نقداً لاذعاً للاإنسانية انجلترا الرأسمالية الصناعية . فلورنس ، مثل ليفيس نفسه ، كان من بين أشياء أخرى وارثاً لخط القرن التاسع عشر من الاحتجاج الرومانسي على عبودية الأجر المميكنة في الرأسمالية ،واضطهادها الاجتماعي المُحْبط وتخريبها الثقافي.لكن رفْض كل منلورنس وليفيس القيام بتحليل سياسي للنظام الذي عارضاه ، لم يترك لهما سوى الكلام عن الحياة الخلاقة — العفوية والذي يغدو أكثر تجريداً كلما ازداد إلحاحه على الملموس.وحين لم يَعُدْ واضحاً أن الاستجابة لمارفل حول طاولة الحاقة الدراسية تعني تحويل العمل المميكن الذي يقوم به عمال المصانع ، تحولت إنسانوية ليفيس الليبرالية إلى أسلحة للردة السياسية الأشد تفاهة . ولقد بقيت **التمحيص** حتى عام ١٩٥٣ ، وعاش ليفيس حتى عام ١٩٧٨ ؛ لكن **الحياة** في هذه المراحل المتأخرة كانت تستلزم عداءً عنيفاً للتعليم الشعبي ، ومعارضة عنيدة للمذياع وارتياباً أعمى بأن « للإدمان على التلفزيون » صلة قوية بالمطالبة بإسهام الطالب في التعليم العالي . وكان من الواجب شجب المجتمع « البنتامي — التكنولوجي * » شجباً لا رجعة عنه بوصفه « فَدِماً ومؤدياً إلى الفدامة» ** : ويبدو أن هذه كانت هي النتيجة

(*) جيرمي بنتام (١٧٤٨ — ١٨٣٢) . فيلسوف وأخلاقي انجليزي وكاتب في القانون . أرجع في نظريته في الأخلاق كل دوافع السلوك الانساني إما إلى اللذة أو الألم ، موحداً بذلك بين الأخلاق والمنفعة الناشئة عن فعل ما (المذهب النفعي) .

(**) الفدامة أو القماءة Cretinism هي خلل خلقي في هرمون الغدة الدرقية يؤدي إلى إعاقة عقلية وبدنية .

النهائية للتدقيق النقدي الصارم . لقد كان على ليفيس في مراحله الأخيرة أن يلتاع لزوال الجنتلمان الانجليزي ؛ ذلك أن الدولاب كان قد دار دورة كاملة .

* * *

يرتبط اسم ليفيس ارتباطاً وثيقاً بـ « النقد التطبيقي » و « القراءة الدقيقة »، و توضع بعض أعماله المنشورة في مصاف النقد الانجليزي الرائد، والأشد مهارة في هذا القرن . وحريٌّ بنا أن نتأمل قليلاً في مصطلح « النقد التطبيقي » هذا. فالنقد التطبيقي هو منهج يرفس هراء الآداب الجميلة ولا يخاف من تناول النص على حدة ؛ كما يفترض أيضاً أن بمقدورك الحكم على « العظمة » و « الأهمية » الأدبيتين بتسليط انتباه مركّز على القصائد أو القطع النثرية المعزولة عن سياقاتها الثقافية والتاريخية . وبالنظر إلى افتراضات **التمحيص** ، فليس ثمة إشكالية هنا في الواقع : بما أن الأدب يكون «بصحة جيدة» healthy حين يبدي شعوراً ملموساً بالتجربة المباشرة ، يمكنك إذاً أن تحكم على ذلك من خلال قصاصة من النثر بالثقة نفسها التي يمكن لطبيب أن يحكم بها إن كنت مريضاً أم لا من خلال تعداده لضربات قلبك وانتباهه إلى لون جلدك. ولا حاجة لتمحّص العمل في سياقه التاريخي ، أو حتى لمناقشة بنية الأفكار التي يتكيء عليها . فالمهم هو تقييم النبرة والحساسية في مقطع محدد ، و « وضعه في مكانة » محددة ثم الانتقال إلى المقطع الذي يليه . أما ما يجعل هذا الإجراء أكثر من مجرد

شكل صارم من تذوق الخمرة فليس واضحاً ؛ ذلك أن ماقد يدعوه الانطباعيون «مُنْشِياً*» قدتدعوه أنت «قوياً مُعتّقاً».وإذا ماكانت **الحياة** مصطلحاً فضفاضاً وضبابياً جداً ؛ فان التقنيات النقدية المخصصةلاكتشافها تبدو ضيقة جداً بالانسجام مع ذلك . وبما أن النقد التطبيقي ذاته مهدد بأن يغدو مسعىً ذرائعياً جداً بالنسبة لحركة لا تعنى بأقل من مصير الحضارة ذاتها ، فقد كان الليفيسيون بحاجة لتدعيمه بـ « ميتافيزيقا » ، وقد وجدوا في أعمال د.ه.لورنس واحدة جاهزة.وبما أن **الحياة** ليست نظاماً نظرياً وإنما مسألة بداهات وحدوس خاصة ، فان بمقدورك دوماً أن تستند إلى هذه البداهات في مهاجة أنظمة الآخرين ؛ وبما أن **الحياة** هي أيضاً قيمة مطلقة بقدر ما يمكنك أن تتخيل ، فان بمقدورك بالمثل أن تستخدمها في توبيخ أو لئك النفعيين والتجريبيين الذين لا يرون أبعد من أنوفهم.ويمكنك أن تمضي ماشئت من الوقت عابراً من إحدى هاتين الجبهتين إلى الأخرى ، تبعاً لاتجاه نيران العدو . و**الحياة** مبدأ متيافيزيقي قاس ويقيني بقدر ماترغب، يفصل بين خراف الأدب وماعزه بيقين إنجيلي . ولكنه لا يتجلى أبداً إلا في تحديدات وتفصيلات ملموسة ، ولذا لا يؤسس بحد ذاته أية نظرية منظمة ويكون بالتالي محصناً ضد أي هجوم .

و « **القراءة الدقيقة** » أيضاً هي عبارة جديرة بتفحصها . وهي مثل **النقد التطبيقي** تعني تأويلاً تحليلياً مفصلاً ، يوفر ترياقاً قيّماً ضد اللغو الجمالي ؛ ولكن يبدو أيضاً أنها تنطوي على اتهام لكل مدارس النقد السابقة بأنها لم تقرأ أكثر من معدل ثلاث كلمات في السطر الواحد . والدعوة إلى

(*) مولداً للنشوة والسعادة وباعثاً عليها .

القراءة الدقيقة تقوم ، في الواقع ، بأكثر من مجرد التأكيد على توجيه الانتباه الكافي إلى النص . فهي تشير حتماً إلى انتباه إلى شيء **محدد** دون غيره من الأشياء : إلى « الكلمات على الصفحة » وليس إلى السياقات التي تنتجها وتحيط بها . وهي تنطوي على تحديد limiting وتركيز للاهتمام — وهو تحديد كان الكلام الأدبي بأمسّ الحاجة إليه وهو يتنقّل خالي البال وعلى غير هدى من نسيج لغة تينيسون إلى طول لحيته . بيد أن القراءة الدقيقة ، في إزالتها هذه الأشياء التي لا صلة لها بالموضوع والمليئة بالنوادر والحكايا ، كانت تضع موضع إحراج كثيراً من الأشياء الأخرى : حيث شجعت الوهم الذي مفاده أن أية قطعة لغوية ، « أدبية » كانت أم غير أدبية ، يمكن دراستها بشكل واف أو حتى فهمها بمعزل عن أي شيء آخر . وكانت هذه بدايات « تشييء »— reification العمل الأدبي ، ومعالجته كموضوع في ذاته ، والتي اكتملت وتم لها النصر في **النقد الأميركي الجديد** .

إن الصلة الرئيسة بين **إنجليزي** كيمبردج و**النقد الأميركي الجديد** هي أعمال الناقد الكيمبرجي أ . أ . رتيشاردز . وإذا ما كان ليفيس قد سعى إلى خلاص النقد بتحويله إلى مايكاد أن يكون ديناً ، مقتفياً بذلك خطى ماتيو أرنولد ، فان ريتشاردز سعى في أعماله في العشرينات إلى إقامة النقد على قاعدة راسخة من المبادىء الخاصة بسيكولوجيا « علمية » شامخة الأنف . كما أن نثر رتيشاردز الرشيق الشاحب يتعارض بشكل موحٍ مع الكثافة والقوة الملتوية في نثر الليفيسي . ويحاول رتيشاردز أن يبين أن المجتمع في أزمة لأن التغير التاريخي ، والاكتشاف العلمي بخاصة ، قد عرّى الأساطير التقليدية التي اعتاش عليها الرجال والنساء وحطّ من قيمتها.

ولذا فقد اضطرب توازن النفس البشرية الدقيق اضطراباً خطيراً ؛ وبما أن الدين لم يعـد قادراً على إعادة الاتزان إليها ، فان على الشعر أن يضطلع بهذا العمل بدلاً منه . فالشعر ،كما يلاحظ رتيشاردز بارتجالية مذهلة ، «قادر على إنقاذنا ؛ وهو وسيلة مؤهلة تماماً للتغلب على الفوضى (٢٣)». ورتيشاردز ، مثل أرنولد ، يقدم الأدب بوصفه إيديولوجيا واعية من أجل إعادة بناء النظام الاجتماعي ، وذلك في سنوات التمزق الاجتماعي ، والانهيار الاقتصادي ، والاضطراب السياسي التي تلت **الحرب العظمى** .

يزعم رتيشاردز أن العلم الحديث هو نموذج المعرفة الحقّة ، لكنه يتخلى عن شيء مرغوب به من الناحية الانفعالية . فهو لا يلبي مطالبة الشعب بأجوبة على الأسئلة « ماذا ؟ » و « لماذا ؟ » ، ويكتفي بدلاً من ذلك بالإجابة على السؤال « كيف ؟ » . ومع أن رتيشاردز لا يعتقد أن « ماذا ؟ » و « لماذا ؟ » أسئلة أصيلة ، إلا أنه يسلّم بشهامة وسخاء أن معظم الناس تعتبرها كذلك ؛ ويجب بالتالي تقديم بعض الأجوبة الزائفة على هذه الأسئلة الزائفة وإلا فمن المحتمل أن يتهاوى المجتمع . ودور الشعر هو أن يقدم مثل هذه الأجوبة الزائفة . فالشعر لغة « انفعالية » وليست « مرجعية » ، نوع من « القول الزائف » الذي يبدو وكأنه يصف العالم بينما هو في الحقيقة ينظم مشاعرنا تجاهه بطرائق مُشْبِعَة ومُرْضية ليس إلا . والنوع الأشد فاعلية من الشعر هو ذاك الذي ينظم أكبر عدد من الدوافع بأقل قدر من الصراع أو الإحباط . أما من دون هذا العلاج النفسي ، فمن المحتمل أن تنهار معايير القيمة تحت ضربات « الإمكانيات المشؤومة للسينما ومكبّر الصوت (٢٤) » . .

---

(٢٣) العلم والشعر (لندن ، ١٩٢٦) ، ص ص ٨٢ — ٨٣ .

(٢٤) مبادىء النقد الأدبي (لندن ، ١٩٦٣) ، ص ٣٢ .

إن النموذج الكمي القياسي ، والسلوكي للعقل عند رتيشاردز هو في الواقع جزء من الاشكالية الاجتماعية التي اقترح لها حلاً . فعوضاً عن مساءلة وجهة النظر الاغترابية التي ترى العلم بمثابة أداة محضة ، و«مرجع» حيادي ، يقرّ رتيشاردز هذه الفانتازيا الوضعية ويسعى من ثم بطريقة عرجاء إلى تزويدها بشيء ما أكثر بهجة .وفي حين شنّ ليفيس حرباً على « البنتاميين — التكنولوجيين »،فان رتيشاردز حاول أن يتفوق عليهم في لعبتهم ذاتها . وهكذا أقام صلة بين نظرية نفعية عن القيمة ناقصة ومتخلفة وبين نظرة إلى التجربة الانسانية جمالية في جوهرها (فالفن ، كما يزعم رتيشاردز ،يطال كل التجارب الممتازة) ،كما قدّم الشعر بوصفه وسيلة « استرضاء حاذق »لفوضوية الوجود الحديث.فحين لا يمكن حل التناقضات التاريخية حلاً واقعياً ، يمكن استرضاؤها على نحو منسجم بوصفها«دوافع» سيكولوجية منفصلة ضمن العقل التأملي . أما الفعل فليس مرغوباً به ، ذلك أنه ينزع إلى إعاقة أي توازن كامل بين الدوافع . ويلاحظ ريتشاردز أن « الحياة لا يمكن أن تكون هانئة مادامت الاستجابات الأولية مضطربة فيها وغير منظمة (٢٥) » . وتنظيم الدوافع الدنيا الجامحة وغير الخاضعة لقانون سوف يضمن بصورة فعالة بقاءالدوافع الأرفع ،وهو بقاءمتعلق حقاً بهذا التنظيم على نحو له دلالته .

إن **النقد الأميركي الجديد** ، الذي ازدهر منذ أواخر الثلاثينات وحتى الخمسينات ، موسوم على نحو عميق بهذه التعاليم المذهبية . ومن الشائع عموماً أن **النقد الجديد** يضم أعمال إليوت ، ورتيشاردز وربما أيضاً أعمال

---

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٦٢ .

ليفيس ووليم إمبسون ، إضافة إلى عدد من نقاد الأدب الأميركيين ، مثل **جون** كراورانسوم ، ووليم . ك . ومسات ، وكليفث بروكس ، وآلن تيت ، ومونرو بيردزلي ور. ب. بلاكمور . ومما له دلالته أن هذه الحركة الأميركية تضرب بجذورها في الجنوب المتخلف اقتصادياً – في منطقة الدم والنسب التقليدية حيث ألقى ت.س . إليوت الشاب نظرته الأولى على المجتمع العضوي . والواقع أن الجنوب ، في مرحلة **النقد الأميركي الجديد** ، كان خاضعاً لتصنيع سريع ، وتغزوه الاحتكارات الرأسمالية الشمالية ؛ لكن المثقفين الجنوبيين « التقليديين » مثل جون كراو رانسوم ، الذي أعطى **للنقد الجديد** اسمه * ، كان لا يزال بمقدورهم أن يجدوا فيه بديلاً « جمالياً » لعقلانية الشمال الرأسمالي العلمية العقيمة . ولما كان رانسوم منخلعاً روحياً مثل ت . س . إليوت من جراء الغزو الصناعي ، فقد وجد ملاذاً أولاً في مايسمى حركة الآبقين الأدبية ** في العشرينات ، ثم في السياسة الزراعية اليمينية في الثلاثينات . وبدأت تتبلور إيديولوجيا **النقد الجديد** : فالعقلانية العلمية كانت تنهب «الحياة الجمالية» وتتلفها في الجنوب القديم ، والتجربة الانسانية تُعَرّى من خصوصيتها الحسية ، وكان الشعر حلاً ممكناً . فالاستجابة الشعرية ، بخلاف الاستجابة العلمية ، تحترم التكامل الحسي لموضوعها : فهي ليست مسألة إدراك عقلي ، وإنما أمر فعّال يربطنا « بجسد العالم » *** برابطة دينية في جوهرها. ويمكن ،

(*) كتب رانسوم كتاباً بعنوان « النقد الجديد » أخذت منه الحركة اسمها .

(**) جماعة من الشعراء والنقاد في الولايات الجنوبية الأميركية كانوا يجتمعون معاً في أوائل العشرينات وأصدروا مجلة عنوانها « الآبق » . وكانت هذه الجماعة تقليدية في الشعر والسياسة . كما كانت متدينة وعارضت التطور الصناعي والمديني للشمال . وكان من بين أعضاء هذه الحركة آلن تيت ، ورانسوم ، ودونالد دافيدسون وروبرت بن وارين.

(***) جسد العالم ، عنوان كتاب لجون كراو رانسوم .

عبر الفن ، أن نستعيد عالماً مغترباً بكل مافيه من تنوع خصب . والشعر ، بوصفه صيغة تأملية في جوهره ، لا يدفعنا إلى تغيير العالم وإنما إلى احترامه كما هو ، ويعلمنا أن نقاربه باتضاع نزيه .

إن **النقد الجديد** ، بعبارة أخرى ، مثل **التمحيص** ، هو إيديولوجيا انتلجنسيا منخلعة ، مهزومة اختلقت في الأدب مالم تستطع أن تحققه في الواقع . وكان الشعر هو الدين الجديد ، وملاذاً مفعماً بالحنين من اغترابات الرأسمالية الصناعية . أما القصيدة ذاتها فهي كتيمة على البحث العقلاني شأنها شأن الله ذاته : وهي لاتوجد إلا بوصفهاموضوعاً منغلقاً على ذاته ، وبكراً على نحو غامض لم تمسّها يد في كينونتها الخاصة الفريدة.والقصيدة هي مالا يمكن شرحه ، أو التعبير عنه بأية لغة عدا ذاته : فكل جزء من أجزائها منطوٍ على الأجزاء الأخرى في وحدة عضوية معقدة وانتهاكها هو نوع من التجديف.ولذا فقد كان النص الأدبي ، عند **النقد الجديد** شأنه عند رتيشاردز ، واقعاً في شراك مايمكن أن ندعوه مصطلحات « وظيفية » : فكماطورت السوسيولوجيا الوظيفية الأمريكية نموذجاً لمجتمع « خالٍ من الصراع » ، كل عنصر فيه « متكيف » مع كل عنصر آخر ، هكذا محت القصيدة كل خلاف ، وشذوذ وتناقض في تعاون متناسق بين خصائصها العديدة . أما الفكرتان الأساسيتان فهما « التماسك » و « التكامل » ؛ ولكن إذا كان على القصيدة أن تحدث لدى القارىء موقفاً إيديولوجياً محدداً من العالم — وليكن موقف قبول تأملي مثلاً — فان هذا الإلحاح على التماسك الداخلي لا يمكن دفعه إلى نقطة تكون القصيدة عندها منقطعة تماماً عن الواقع ، ومستغرقة على نحو باهر في كينونتها الخاصة المستقلة . ولذا كان ضرورياً ضفّر هذا التشديد على وحدة النص الداخلية

مع التأكيد على أن العمل « يتماثل » ، عبر هذه الوحدة ، مع الواقع ذاته بمعنى ما . وبعبارة أخرى ، لقد قصّر **النقد الجديد** عن بلوغ مابلغته شكلانية مكتملة ، فمزجها بخراقة مع نوع من التجريبية — أي مع قناعة بأن خطاب القصيدة « مشتمل » بصورة ما على الواقع في داخله .

ولكي تصبح القصيدة موضوعاً في ذاتها حقاً ، كان على **النقد الجديد** أن يفصلها عن كل من المؤلف والقارىء . أما رتيشاردز فقد افترض بسذاجة أن القصيدة ليست سوى وسط شفاف يمكن أن نرصد من خلاله سيرورات الشاعر السيكولوجية : فالقراءة أمر يقتصر على أن نعيد في عقلنا الخاص خلق الحالة الذهنية للمؤلف . والحقيقةأن كثيراً من النقد الأدبي التقليدي كان مقتنعاً بهذا الرأي بصور أو بأخرى . فالأدب العظيم هو نتاج رجال عظماء ، وتكمن قيمته الرئيسة في إتاحته لنا مدخلاً إلى صميم نفسياتهم.بيد أن ثمة إشكاليات عديدة في هذا الموقف . فهو أولاً يختزل الأدب كلهإلى شكل مُقَنّع من السيرة الذاتيةautob ography: وكأننا لانقرأ الأعمال الأدبية بوصفها أعمالاً أدبية ، وإنما بوصفها مجرد طرائق غير مباشرة للتعرّف على أحد ما . أما الشيء الآخر ، فهو أن هذه النظرة تستلزم القول إن الأعمال الأدبية هي في الحقيقة « تعبيرات » عن عقل المؤلف . الأمر الذي لا يبدو أنه طريقة ملائمة لمناقشةLittle Red RidingHoodأو أغنية حب غزلي رفيعةفي أسلوبها. وحتى لو امتلكت مدخلاً إلى عقل شكسبير حينما أقرأ **هاملت**، فما الهدف من هذا القول ، مادام كل ماامتلكته من مدخل إلى عقله هو نص **هاملت** ؟ ولماذا لا أكتفي بالقول بدلاً من ذلك إنني أقرأ **هاملت** ، حيث لم يترك شكسبير مايدل على عقله سوى المسرحية ذاتها ؟ وهل كان « مافي عقله »

مختلفاً عما كتبه ، وكيف لنا أن نعرف ؟ وهل كان يعرف هو نفسه ما كان في عقله ؟ وهل يمتلك الكتّاب دوماً معانيهم الخاصة امتلاكاً كاملاً ؟

وبالمقابل فقد قطع **النقاد الجدد** بجرأة مع نظرية **الرجل العظيم** في الأدب، مؤكدين أن مقاصد المؤلف في الكتابة ، حتى لو أمكن استعادتها ، ليست ذات صلة بتأويل نصه أو نصها. ولا يمكن أيضاً للاستجابات الانفعالية لدى قراء محددين أن تختلط بمعنى القصيدة : فالقصيدة تعني ماتعنيه ، بصرف النظر عن نوايا الشاعر أو المشاعر الذاتية التي يستمدها القارىء منها (٢٦). فالمعنى عام وموضوعي . منقوش في لغة النص الأدبي ذاتها ، وليس مسألة « دافع » شبحي مزعوم في رأس مؤلف مات منذ زمن بعيد ، أو دلالات خصوصية اعتباطية قد ينسبها قارىء إلى كلمات هذا المؤلف . وسوف نقلّب وجهة النظر على أوجهها في الفصل الثاني ؛ أما الآن فينبغي أن ندرك أن مواقف **النقاد الجدد** من هذه المسائل وثيقة الارتباط بالحاحهم على تحويل القصيدة إلى موضوع مُكْتَفٍ بذاته، صلب ومادي مثل آنية أو أيقونة . فقد أصبحت القصيدة هيئة تأخذ حيزاً مكانياً وليست سيرورة زمانية . ومضى تحرير النص من المؤلف والقارىء يداً بيد مع فك ارتباطاته بأي سياق اجتماعي أو تاريخي . صحيح أن المرء بحاجة لمعرفة ماعنته كلمات القصيدة لقرائها الأصليين ، لكن هذا الضرب التقني تماماً من المعرفة التاريخية كان النوع الوحيد المسموح به . وكان

---

(٢٦) انظر « المغالطة القصدية » و « المغالطة الوجدانية » في وليم . ك . ومسات ومونرو بيردزلي ، الأيقونة اللغوية (نيويورك ، ١٩٥٨) .

الأدب حلاً للمشكلات الاجتماعية وليس جزءاً منها ؛ أما القصيدة فينبغي أن تُنتزع حُرّةً من حطام التاريخ وتُرْفع إلى مكانة مهيبة فوقه .

إن مافعله **النقد الجديد** ، في الواقع ، هو تحويل القصيدة إلى صنم . وإذا ماكان رتيشاردز قد « نزع مادية »dematerializ ed النص ، مختزلاً إياه إلى نافذة شفافة تطل على نفسية المؤلف ، فان **النقاد الأميركيون الجدد** أعادوا إليه ماديته بعنف وإفراط ، فلم يعد يبدو بوصفه سيرورة معنى بقدر مايبدو بمثابة شيء بأربع زوايا وواجهة من البللور . وإنها لمفارقة ساخرة ، فالنظام الاجتماعي الذي احتج عليه هذا الشعر كان حافلاً بهذه الأنواع من « التشييء » ، مُحَوِّلاً البشر ، والسيرورات والمؤسسات إلى « أشياء » . وهكذا تشربت القصيدة **النقدية الجديدة** ، شأنها شأن الرمز الرومانسي ، سلطة صوفية مطلقة لا تحتمل أية مناقشة عقلانية . **والنقد الجديد** ، مثل معظم النظريات الأدبية الأخرى التي تفحصناها إلى الآن ، هو في جذره لا عقلانية مكتملة ، ومرتبطة ارتباطاً صميمياً بالعقيدة الدينية (كان العديد من قادة النقاد الأميركيين الجدد **مسيحيين**) وبسياسة « الدم والتراب » اليمينية للحركة الزراعية . لكن هذا لا يعني أن **النقاد الجدد** كان معادياً للتحليل النقدي ، أكثر من معاداة **التمحيص** له . وفي حين نزع بعض الرومانسيين الأوائل إلى الانحناء باجلال صامت أمام لغز النص الذي لا يُسبر غوره ، تعهّد **النقّاد الجدد** بالرعاية المتأنية تقنيات التشريح النقدي الأشد حزماً وعناداً . والدافع الذي حثهم على التأكيد على مكانة العمل « الموضوعية » هو ذاته الذي قادهم أيضاً إلى تطوير طريقة « موضوعية » صارمة في تحليله . ويقوم النظر **النقدي الجديد** النمطي في قصيدة ما باستقصاء متشدد لـ « توتراتها » ، و « مفارقاتها » و « تجاذباتها »

المتنوعة، مُظْهِراً كيف تنحل وتتكامل من خلال بنيتها المتينة . فلكي يكون الشعر هو المجتمع العضوي الجديد بحد ذاته ، والانحلال النهائي للعلم ، والمادية ، ويضع حداً لأفول جنوب ملاك العبيد « الجميل » ، عليه ألا يستسلم للانطباعية النقدية أو الذاتية المفتقرة إلى الحيوية .

وعلاوة ، فقد تطور **النقد الجديد** في سنوات كان فيها النقد الأدبي في أميركا الشمالية يكافح كي يغدو « محترفاً » ، ومُعْتَرَفاً به كفرع أكاديمي محترم . وكانت مدفعية أدواته النقدية وسيلة لمنازلة العلوم الصارمة منازلة الند للند ، وذلك في مجتمع يشكل فيه هذا العلم معيار المعرفة المهيمن . وبالرغم من أن هذه الحركة بدأت حياتها كتكملة أو بديل انسانويين للمجتمع التكنوقراطي ، إلا أنها وجدت نفسها تعيد إنتاج هذه التكنوقراطية في مناهجها الخاصة . وهكذا اندمج المتمرد في صورة سيده، وما إن جاءت الأربعينات والخمسينات حتى تم اختياره بسرعة بالغة من قبل المؤسسة الأكاديمية كزميل فيها . وبدا **النقد الجديد** وكأنه الشيء الأشد طبيعية في عالم النقد الأدبي ؛ وكان من الصعب في الحقيقة تخيل أنه لم يكن كذلك في الأصل . إن الرحلة الشاقة والطويلة من ناشفيل ، وتينيسي ، ومقر الآبقين ، إلى جامعات آيفي ليغ على الشاطىء الشرقي قد تمت .

ثمة سببان وجيهان على الأقل للاحتفاء الذي لقيه **النقد الجديد** في الأكاديميات . الأول ، هو أنه قدم منهجاً تعليمياً (بيداغوجياً) ملائماً لمواكبة عدد الطلاب المتنامي (٢٧) . فتوزيع قصيدة مقتضبة على الطلاب

---

(٢٧) انظر ريتشارد أوهمان ، انجليزي في أميركا (نيويورك ، ١٩٧٦) ، الفصل الرابع .

لدراستها هوأخف ثقلاً من انشاء مقرر يتناول **الروايات العالمية العظيمة**. **أما** السبب الثاني، فهو أن نظرة **النقد الجديد** إلى القصيدة بوصفها توازناً دقيقاً لمواقف متنافسة ، وتسوية نزيهة بين دوافع متعاكسة ، قد ثبت تماماً أنها جذابة للمثقفين الليبراليين الشكوكيين الذين أربكتهم عقائد الحرب الباردة المتضاربة . فأن تقرأ قصيدة على الطريقة **النقدية الجديدة** يعني أن تسلم نفسك للاشيء : فكل مايلقنك إياه هذا الشعر هو « النزاهة » ، والرفض الهادىء ، والتأملي ، والعادل والمعصوم . وهو لا يدفعك إلى معارضة المكارثية أو المطالبة بمزيد من الحقوق المدنية بقدر ما يدفعك إلى اختبار مثل هذه الضغوط بوصفها جزئية وحسب ، ومتوازنة بانسجام لاريب فيه في مكان ما من العالم مع نقائضها المتممة . وهذه ، بعبارة أخرى ، وصفة للعطالة السياسية ، وبالتالي للإذعان حيال الوضع السياسي الراهن . وبالطبع ، فقد كان ثمة حدود لهذه التعددية الحميدة : فالقصيدة ، كما يقول كلينت بروكس ، هي « توحيد » المواقف في تراتبية (هيراركية) خاضعة لموقف كلي وحاكم (٢٨) » . فالتعددية حسنة تماماً ، شريطة ألا تنتهك النظام التراتبي ؛ والاحتمالات المتعددة في نسيج القصيدة لها نكهتها اللذيذة ، مادامت بنيتها الحاكمة تبقى سليمة لاتمس . أما التناقضات فينبغي تحملها ، طالما أنها تلتحم في النهاية بانسجام مع بعضها بعضاً . إن حدود **النقد الجديد** هي في جوهرها حدود الديمقراطية الليبرالية : فالقصيدة ، كما كتب جون كراورانسوم هي « مثل دولة ديمقراطية ، إذا صح التعبير ، والتي تحقق أهداف الدولة

(٢٨) المزهرية حسنة الصنع (لندن ، ١٩٤٩) ، ص ١٨٩ .

دون أن تهدر الحقوق الشخصية لمواطنيها (٢٩) » . وإنه لمن الشائق أن نعرف ماالذي كان ليفعله العبيد الجنوبيون بمثل هذا التأكيد .

ربما لاحظ القارىء أن « الأدب » قد تحول تدريجياً إلى « الشعر » ، في أعمال هذا العدد القليل من النقاد الذين أشرت إليهم آنفاً . حيث اهتم **النقد الجديد** ورتيشاردز بالقصائد بصورة تكاد تكون حصرية ؛ ومدّ إليوت يديه إلى المسرحية لكنه لم يمددهما إلى الرواية ؛ وإذا ماكان ف. ر. ليفيس قد عني بالرواية إلا أنه تفحصها تحت عنوان « القصيدة الدرامية » — أي بوصفها أي شيء ماعدا الرواية . والواقع أن معظم النظريات الأدبية « تضع في المقدمة » وبصورة لا واعية جنساً أدبياً محدداً ، وتستمد من ذلك آراءها العامة ؛ وإنه لمن الشائق أن نتتبع هذه السيرورة عبر تاريخ النظرية الأدبية،فنحدد الشكل الأدبي الخاص الذي يُتّخذ بمثابة النموذج . وفي حالة النظرية الأدبية الحديثة ، كان للإنزياح نحو الشعر دلالته الخاصة . ذلك أن الشعر من بين الأجناس الأدبية كلها هو الجنس الأشد انغلاقاً عن التاريخ في الظاهر ، والجنس الذي قد تتجلى فيه الحساسية بشكلها الأنقى والأقل تلوثاً بما هو اجتماعي ، في حين من الصعب أن نرى **تريسترام شاندي** أو **الحرب والسلام** بمثابه بنيتين من التجاذبات الرمزية منظمتين باحكام . بيد أن النقاد الذين تحدثت عنهم للتو لم يهتموا ، حتى ضمن الشعر ، بما يمكن أن نطلق عليه للتبسيط اسم « الفكر ». فكتابات إليوت النقدية تنمّ عن غياب غير عادي للاهتمام بما يقوله العمل الأدبي فعلياً : حيث يقصر اهتمامه على خصائص اللغة ،

---

(٢٩) النقد الجديد (نورفولك ، كن ، ١٩٤١) ، ص٥٤ .

وأساليب الشعور ، وعلاقات الصورة والتجربة . وما يعتبره إليوت عملاً « كلاسيكياً » هو عمل ينبع من بنية قناعات مشتركة ، ولكن ماهية هذه القناعات هي أقل أهمية عنده من واقعة أنها مشتركة عموماً . أما عند رتيشاردز ، فازعاج القناعات هو عائق أكيد يحول دون التقدير الأدبي : والانفعال القوي الذي نشعر به عند قراءة قصيدة قد **نشعر** به مثل قناعة ، لكن هذا ليس سوى شرط زائف آخر . وليفيس وحده ينجو من هذه الشكلانية ، حيث يرى أن الوحدة الشكلية المعقدة للعمل ، و « انفتاحه المهيب على الحياة » ، هما وجهان لعملية واحدة . بيد أن أعماله تنزع ، عملياً ، إلى الفصل بين نقد « شكلي » للشعر ونقد «أخلاقي» للقص .

أشرت من قبل إلى أن الناقد الانجليزي وليم إمبسون يُصنَّف في بعض الأحيان ضمن **النقد الجديد** ؛ إلا أن من المثير أكثر في الواقع قراءته بوصفه خصماً عنيداً لمذاهبهم الرئيسة . وما يجعل إمبسون يبدو **ناقداً جديداً** هو أسلوبه المتشدد والعاصر في التحليل، والبراعة الارتجالية المثيرة في التقاط أدق الفروقات في المعنى الأدبي؛ لكنه يضع كل هذا في خدمة عقلانية ليبرالية قديمة الطراز متنافرة بعمق مع الباطنية esotericism الرمزية لدى أمثال إليوت أو بروكس . وإمبسون ، في أعماله الرئيسة **سبعة أنماط من الالتباس** (١٩٣٠) ، **وبعض نماذج الشعر الرعوي** (١٩٣٥) ، **وبنية الكلمات المعقدة** (١٩٥١) **وإله ملتون** (١٩٦١) يصبُّ «دوشاً» بارداً من الحس السليم common sanse **الانجليزي** الحقيقي على ضروب التقوى الحماسية تلك، الأمر الواضح في أسلوبه النثري المسطَّح عمداً ، والمكبوح ، والعامي الأثيري المرح . وفي حين يفصل **النقد**

الجديد النص عن أي خطاب عقلاني أو سياق اجتماعي ، يشدد إمبسون بجرأة على معالجة الشعر بوصفه نوعاً Species من اللغة « الاعتيادية » يمكن شرحه بصورة عقلانية ونمطاً من النطق متصل بطرائقنا العادية في القول والعمل . كما أن إمبسون « قصديّ » صراحة ، يأخذ في حسبانه ما يُحتَمل أن يكون المؤلف قد عناه ويؤوله بأشد طرائق الانجليزي سخاءً وتهذيباً . فالعمل الأدبي بالنسبة لإمبسون هو ذو نهاية مفتوحة وليس موضوعاً مغلقاً وكتيماً : ويقتضي فهمه التقاط السياقات العامة التي يتم فيها استخدام الكلمات اجتماعياً ، وليس مجرد السعي خلف نماذج التماسك اللفظي الداخلي ، وهي سياقات من المحتمل دوماً أن تكون غير محددة . ومن الشائق أن نضع « التباسات » إمبسون الشهيرة قبالة « المفارقة » paradox ، و «المفارقة الساخرة» irony ،و « التجاذب » ambivalence لدى النقد الجديد . حيث تشير هذه المصطلحات الأخيرة إلى الالتحام الاقتصادي بين معنيين متعاكسين ولكنهما متتامان : والقصيدة النقدية الجديدة هي بنية محكمة من هذه النقائض antiheses التي لا تتهدد أبداً حاجتنا إلى التماسك لأنها تقبل الانحلال على الدوام في بنية مغلقة . أما التباسات إمبسون ، من جهة أخرى ، فلا يمكن أبداً تثبيتها تثبيتاً نهائياً : فهي تشير إلى الأماكن التي تتلعثم فيها لغة القصيدة ، أو تزحف أو تومىء إلى ما يتعداها ، ملمحة تلميحاً خصباً إلى سياق للمعنى كامن لا يُستنفد. وفي حين تُبقي التجاذبات المقفلة القارىء خارج بنيتها ، وترده إلى سلبية مُعْجَبة ، فان « الالتباس » يتوسل إسهام القارىء أو القارئة الفعال : ذلك أن « الالتباس » كما عرّفه إمبسون هو « أي فارق لفظي دقيق ، مهما يكن ضئيلاً ، يفسح في المجال لارتكاسات متبدلة تجاه القطعة اللغوية

ذاتها (٣٠) » . واستجابةالقارىء هي مايساعد على الالتباس ، وهي استجابة لاتتوقف على القصيدة وحدها . فعند رتيشاردز والنقاد الجدد ، نجد أن معنى كلمة شعرية ما هو« سياقي » بصورة جذرية،أي وظيفة للتنظيم اللفظي الداخلي في القصيدة . أما عند إمبسون ، فنجد أن القارىء يجلب إلى العمل ، وبصورة لامفر منها ، سياقات خطابية اجتماعية كاملة، وافتراضات ضمنية فيما يتعلق بالفهم قد يتحداها النص ولكنه يشكل معها كلاً متصلاً أيضاً . أن شعرية Poetics إمبسون هي شعرية ليبرالية، اجتماعية وديمقراطية ، يدفعها مزاجها وحساسيتها المحيّران للاحتكام إلى توقعات القارىء العام ومشاركاته الوجدانية المحتملة وليس إلى التقنيات التكنوقراطية لدى الناقد المتخصص .

إلا أن لحسّ إمبسون السليم حدوده الصارمة ، مثل كل حس انجليزي سليم . فامبسون هو ذاك العقلاني المتنّور من الطراز القديم والذي يمكن القول إن ثقته بالتهذيب ، والتعقّل ، والمشاركات الوجدانية الانسانية والطبيعة الانسانية العامة جذابة بقدر ما هي مشبوهة. فهو ينهمك في استجواب نقدي ذاتي متواصل بشأن الفجوة بين براعته الفكرية الخاصة وإنسانية humanity مشتركة بسيطة: وهكذا يُعَرِّف « الشعر الرعوي » بأنه الصيغة الأدبية التي يمكن لكليهما أن يتعايشا فيها باعتدال وأُنس ، وإن لم يخل الأمر من وعي ذاتي قلق ومنطوٍ على مفارقة ساخرة للتنافر بينهما . لكن مفارقة إمبسون الساخرة ، والمفارقة الساخرة الخاصة بشكله الأثير من الشعر الرعوي ، تدلان أيضاً على تناقض أعمق . فهما تميزان مأزق المثقف الأدبي ذو العقل الليبرالي في العشرينات

---

(٣٠) سبعة أنماط من الالتباس (هارموند – سورث ، ١٩٦٢) ، ص ١ .

والثلاثينات ، الذي يدرك ما يحصل من انفصال متزايد بين شكل عالي التخصص من الذكاء النقدي والاهتمامات « الشاملة » للأدب الذي يشتغل عليه . ومثل هذا الوعي المرتبك ، والملتبس ، والذي يدرك ما بين ملاحقة الفوارق الشعرية الدقيقة والكساد الاقتصادي من تضارب ، لا يمكنه أن يفي بتلك الالتزامات إلا بالايمان بـ « عقل مشترك » قد يكون في الواقع أقل اشتراكاً مما يبدو عليه وأكثر تحدداً من الناحية الاجتماعية . والشعر الرعوي ليس مجتمع إمبسون العضوي على وجه الدقة : إنه تهلهل الشكل وتنافره ، فما يجذب إمبسون ليس أية « وحدة حيوية » في الشعر الرعوي ، وإنما ما فيه من تجاور منطوٍ على السخرية بين اللوردات والفلاحين ، بين المتكلّف والبسيط . إلا أن الشعر الرعوي يوفر لإمبسون بالرغم من ذلك نوعاً من الحل الخيالي لإشكالية تاريخية ملحّة : إشكالية علاقة المثقف بـ « الانسانية المشتركة » ، العلاقة بين شكيّة فكرية يمكن احتمالها وقناعات أكثر إرهاقاً ، والصلة الاجتماعية بين نقد متخصص محترف ومجتمع ينوء تحت ثقل الأزمة .

ويرى إمبسون أنّ المعاني في نصّ أدبي تكون على الدوام مختلطة ومشوشة إلى حد ما ، ولا يمكن اختزالها في تأويل نهائي ، كما نجد في التعارض بين « التباس » إمبسون و « تجاذب » **النقد الجديد** نوعاً من السابقة الباكرة للمناظرة بين البنيويين وما بعد — البنيويين والتي سنبحثها لاحقاً . وثمة إشارة أيضاً إلى أن اهتمام إمبسون بمقاصد المؤلّف يذكّر من بعض النواحي بعمل الفيلسوف الألماني إدموند هسرل(٣١) . وسواء أكان ذلك صحيحاً أم لا ، فانه يوفر لنا فرصة الانتقال المقنع إلى الفصل التالي .

(٣١) انظر كريستوفر نوريس ، وليم إمبسون وفلسفة النقد الأدبي (لندن ، ١٩٧٨) ، ص ص ٩٩ — ٢٠٠ .

علم الظاهرات ، التأويل ، نظرية الاستقبال

في عام ١٩١٨ ، كانت أوروبا طريحةً بين الأنقاض ، وقد دمّرتها أسوأ حرب في التاريخ . وفي أعقاب تلك الكارثة ، اندفعت موجة من الثورات الاشتراكية عبرت القارة : حيث شهدت الأعوام حول ١٩٢٠ انتفاضة السبارتاكيين في برلين والإضراب العام في فيينا ، وقيام مجالس العمال في ميونيخ وبودابست ، واحتلال المصانع في إيطاليا . وكل هذه التمردات سُحِقَتْ بالعنف والشدّة ، إلا أن نظام الرأسمالية الأوروبية كان قد اهتزّ من جذوره بمجزرة الحرب وعقابيلها السياسية العنيفة . أما الايديولوجيات التي اعتمد عليها ذلك النظام في العادة ، والقيم الثقافية التي حكم بواسطتها ، فكانت أيضاً في اضطراب عميق . وبدا العلم وقد تضاءل إلى وضعيّة positivism عقيمة ، وهُجاس obsession حسير البصر بتصنيف الوقائع ؛ وبدت الفلسفة ممزقة بين هذه الوضعية من جهة ، وذاتية Subjectivism يصعب تبريرها من جهة أخرى ؛ وتفشّت أشكال من النسبية relativism واللا عقلانية irrationalism ، وراح الفن يعكس ضلال السبيل المذهل هذا . وفي هذا السياق من الأزمة الايديولوجية الضاربة

أطنابها ، والتي هي أزمة يعود تاريخها إلى ما قبل الحرب العالمية الأولى بزمن طويل ، سعى الفيلسوف الألماني إدموند هسِّرل إلى تطوير منهج فلسفي جديد يكون قميناً باضفاء يقين مطلق على حضارة متفسّخة. وكان الأمر اختياراً ، كما كتب هسرل لاحقاً في **أزمة العلوم الأوربية** (١٩٣٥) ، بين بربرية لا عقلانية من جهة أولى ، وولادة روحية جديدة عبر « علم للروح مكتفٍ بذاته على نحو مطلق » من الجهة الأخرى .

ومثل سلفه الفيلسوف رينيه ديكارت ، انطلق هسرل في مطاردته اليقين المطلق مبتدئاً برفض مؤقت لما أسماه « الموقف الطبيعي » — أي لقناعة رجل الشارع القائمة على الحس السليم بأن الموضوعات objects توجد مستقلة عنّا في العالم الخارجي ، وأن معلوماتنا عنها يمكن التعويل عليها عموماً . فمثل هذا الموقف يكتفي بالنظر إلى إمكانية المعرفة بوصفها بداهة ، في حين أن هذه الإمكانية ، يبالضبط ، هي التي في موضع شك . وإذاً ، ما الذي **يمكن** أن يكون واضحاً ويقينياً بالنسبة لنا؟ يحاول هسرل أن يبين أننا، بالرغم من عدم قدرتنا على التوثّق من الوجود المستقل للأشياء، يمكن أن نتيقن من الكيفية التي تظهر بها مباشرة في الوعي ، سواء أكان الشيء الفعلي الذي نجربه أو نختبره وهماً أم لا. حيث لا يمكن النظر إلى الموضوعات كأشياء في ذاتها وإنما كأشياء يفترضها ، أو « يقصدها » ، الوعي . وكل وعي هو وعي شيء ما : ففي التفكير ، أدرك أن فكري « يشير نحو » موضوع ما . وفعل التفكير وموضوع الفكر متعالقان داخلياً ، وواحدهما معتمد على الآخر . ووعيي ليس مجرد تسجيل منفعل للعالم ، وإنما هو يؤسسه على

نحو فاعل أو « يقصده » . فمن أجل إقامة يقين ، إذاً ، ينبغي قبل كل شيء أن نتجاهل ، أو « نضع بين أقواس » ، كل ما هو خارج نطاق تجربتنا المباشرة ؛ وينبغي أن نختزل العالم الخارجي إلى محتويات وعينا وحده . وهذه النقلة ، والتي تدعى «الاختزال الظاهراتي» Phenome nological reduction ، هي نقلة هسرل الهامة الأولى : فكل ما هـو غير « محايث » immanent للوعي يجب إقصاؤه بقسوة وصرامة ؛ وينبغي معالجة الوقائع جميعاً بوصفها « ظاهرات » محضة ، تبعاً لظهوراتها أو مظاهرها في عقلنا ، وهذه هي المعطيات المطلقة الوحيدة التي يمكن أن نبدأ منها . ومن هذا الالحاح استمد هسرل الأسم الذي أطلقه على منهجه الفلسفي — علم الظاهرات Phenomenology — فعلم الظاهرات هو علم الظاهرات المحضة .

بيد أن هذا لا يكفي لحلّ إشكالياتنا . ربما لأن كل ما نجده ، حين نعاين محتويات عقولنا ، ليس أكثر من دفق عشوائي من الظاهرات ، أو تيار فوضوي من الوعي ، وبالكاد يمكن أن نقع على يقين حيال ذلك . لكن نوع الظاهرات التي يُعنى بها هسرل ليست مجرد جزئيات فردية عشوائية . وإنما هي نظام من **الجواهر** essences الشاملة ، ذلك أن علم الظاهرات يقلّب كل موضوع في خياله إلى أن يكتشف ما هو ثابت فيه ولا يمكن تقليبه . وما يبدو للمعرفة الظاهراتية ليس مجرد تجربة الغيرة أو تجربة اللون الأحمر ، مثلاً ، وإنما الأنماط Types أو الجواهر الشاملة لهذه الأشياء ، أي الغيرة أو الحمرة بحد ذاتهما . وفهم أية ظاهرة فهماً تاماً ونقياً يعني فهم ما هو جوهري وثابت فيها . والكلمة

اليونانية المرادفة لكلمة نمط هي eides (**ماهية**) ، وتبعاً لذلك يتحدث هسرل عن منهجه بوصفه تجريداً « ماهوياً » eidetic في حقيقته ، فضلاً عن اختزاله الظاهراتي .

قد يبدو كل هذا مجرّداً وغير واقعي على نحو لا يُحْتَمل ، وهو كذلك فعلاً . بيد أن هدف علم الظاهرات في الواقع معاكس للتجريد تماماً : إنه عودة إلى الملموس ، إلى الأرضية الصلبة ، كما يوحي شعاره الشهير « **العودة إلى الأشياء ذاتها !** » . فقد عُنيت الفلسفة أشد العناية بالمفاهيم وأقلّها بالمعطيات الملموسة : وبذلك شيدّت أنظمتها الفكرية المتقلقلة ، وثقيلة الرأس على أشدّ الأسس هشاشة . أما علم الظاهرات ، بوضعه اليد على ما يمكن التوثّق منه بالتجربة ، فتمكّن من وضع الأسس التي يمكن عليها بناء معرفة موثوقة حقاً . وتمكّن من أن يكون « علم العلوم » ، موفّراً منهجاً لدراسة أي شيء مهما يكن : الذاكرة ، وعلب الكبريت ، والرياضيات . فهو يقدّم نفسه بوصفه ليس أقل من علم للوعي البشري — الوعي البشري المُدْرَك لا كمجرد تجربة أمبريقية لأناس محددين ، وإنما بمثابته « بنى العقل العميقة » ذاتها . فهو ، بخلاف العلوم ، لا يسأل عن هذا الشكل المحدد أو ذاك من المعرفة ، وإنما عن الشروط التي تجعل أي ضرب من المعرفة ممكناً أصلاً . ولذا فان علم الظاهرات ، مثل فلسفة كانط قبله ، هو صيغة بحث « متعالية » transcendental ؛ والذات البشرية ، أو الوعي الفردي ، التي تشغله هي ذات « متعالية ».فعلم الظاهرات لا يتفحّص ما أدركه عندما أنظر إلى أرنب محدد وحسب ، بل الجوهر الشامل للأرانب ولفعل إدراكها . وهو ، بعبارة أخرى ، ليس شكلاً آخر من

التجريبية emPiricism ، يُعنى بالتجربة الجزئية ، العشوائية لأفراد محددين ، ولا هو نوع من « السيكولوجية » .* Psychologism يقتصر على الاهتمام بما لدى هؤلاء من سيرورات ذهنية يمكن رصدها . فهو يدّعي كشف النقاب عن البنى الحقيقية للوعي ذاته ، وكذلك كشف النقاب عن الظاهرات الحقيقية في آن واحد .

وينبغي أن يكون واضحاً حتى من هذا العرض الموجز لعلم الظاهرات أنه شكل من المثالية المنهجية ، يسعى إلى سبر تجريد يُدعى « الوعي البشري » وعالم من الاحتمالات المحضة . ولكن هسرل حين يرفض التجريبية ، والسيكولوجية ووضعية العلوم الطبيعية ، يرى أيضاً أنه يجري قطيعة مع المثالية الكلاسيكية عند مفكر مثل كانط . فكانط لم يستطع حل إشكالية الكيفية التي يمكن بها للعقل معرفة موضوعات تقع خارجه كلياً ؛ أما علم الظاهرات ، بادعائه أن ما هو متعيّن في الإدراك المحض هو الجوهر الحقيقي للأشياء ، فقد أمِلَ أن يتغلّب على هذه الشكيّة ScePticism .

يبدو كما لو أن بوناً شاسعاً يفصل هذا عن ليفيس والمجتمع العضوي . ولكن هل الأمر كذلك حقاً ؟ فالعودة إلى « الأشياء » في ذاتها » ، والانصراف البَرِم عن النظريات غير المتجذرة في الحياة « الملموسة » ، ليسا بعيدين كثيراً عن نظرية ليفيس المحاكاتية الساذجة في اللغة الشعرية بوصفها تجسيداً لقوام الواقع الحقيقي ذاته . كما أن ليفيس وهسرل كلاهما تحولا إلى التعزّي بالملموس ، وبما يمكن للمرء

(*) السيكولوجية : نظرية ترى أن الفلسفة والعلوم الانسانية قائمة ، أو يجب أن تقوم ، على السيكولوجيا (علم النفس) ؛ وترى في شكلها الأشد تطرفاً أن السيكولوجيا أساس كل العلوم .

أن يعرفه بنبضه ، في مرحلة أزمة ايديولوجية كبرى ؛ وهذه الرّجعى recourse إلى « الأشياء ذاتها » تنطوي عند كليهما على لا عقلانية شاملة . فمعرفة الظاهرات ، بالنسبة لهسرل ، هي يقينية بالمطلق ، أو « حتمية — منطقية » apodictic كما يقول ، لأنها حَدْسية : فلا يمكن أن أشك بهذه الأشياء إلا كما أشك بنقرة حادة على جمجمتي . وبالنسبة لليفيس ، فان أشكالاً معينةً من اللغة تكون صائبة ، وحيوية وإبداعية « حَدْسياً » ، وبالرغم من اقتناعه بالنقد كنقاش تعاوني إلا أن هذا لم يكن قابلاً لأي نقض في النهاية . وعلاوةً ، ولدى كليهما ، فان ما يتمّ الحدس به في عملية فهم الظاهرة الملموسة هو شيء شامل : **الماهية** لدى هسرل ، و**الحياة** لدى ليفيس. وبعبارة أخرى ، فانهما لا يخرجان من نطاق الإحساس المباشر لكي يطوروا نظرية « عامـــة » global : فالظاهرات تأتي ومعها هذه النظرية جاهزة. ولكنها نظرية مضطرة لأن تكون نظرية سلطوية ، إذْ أنها تعتمد على الحدس اعتماداً كلياً . والظاهرات بالنسبة لهسرل لا تحتاج إلى **تأويل** interpretation ، أو لبناء من خلال مناقشة معقلنة بهذه الطريقة أو تلك . وهي ، مثل أحكام أدبية معينة ، تفرض ذاتها علينا « بصورة لا تُقاوَم » ، وهذه عبارة مفتاحية لدى ليفيس. وليس من الصعب رؤية العلاقة بين هذه العقائدية dogmatism — التي تتجلى في كل مكان من مسيرة ليفيس — وبين الازدراء المحافظ للتحليل العقلاني . وأخيراً ، لعلنا نلاحظ كيف تشير نظرية هسرل « القصدية » intentional في الوعـــي إلى أن « الكينونة » being و « المعنى » meaning مغلولان دومـــاً واحدهما إلى الآخر . فليس ثمة موضوع دون ذات ، ولا ذات دون موضوع .

والموضوع والذات ، بالنسبة لهسرل كما بالنسبة للفيلسوف الانجليزي ف . ه . برادلي الذي تأثر به ت . س . إليوت ، هما في الواقع وجهان لعملة واحدة . ومثل هذا المذهب ، في مجتمع تبدو فيه الموضوعات مغتربة ، ومنقطعةً عن الأغراض الانسانية ، و الذوات الانسانية منغمسة بالتالي في عزلة مقاقة ، هو مذهب عزاء بالتأكيد . حيث يُعاد العقل والعالم معاً من جديد — في العقل على الأقل . ولقد كان ليفيس ، أيضاً ، مهتماً برأب الصدع الممضّ بين الذوات والموضوعات ، بين « البشر » و « بيئاتهم البشرية الطبيعية » ، والذي كان نتاجاً لحضارة « الجمهور » .

وإذا ما كان علم الظاهرات قد أمّن عالماً قابلاً للمعرفة بيد ، فقد رسّخ مركزيـة centrality الذات البشريـة باليد الأخرى . ولم يَعِد في الحقيقة بأقـل من علم للذاتية subjectivty ذاتها. فالعـالم هو ما أفْتَرِضُه أو « أقصده » : وينبغي أن يُفْهَم بالعلاقة بي ، بوصفه تمادياً لوعيي ، وذلك الوعي ليس تجريبياً معرضاً للخطأ وحسب وإنما هو متعالٍ أيضاً . وهذا واحد من الأشياء المعيدة للطمأنينة التي ينبغي أن يعرفها المرء عن نفسه . فالوضعيّة المفرطة التي تميّز بها العلم في القرن التاسع عشر هددت بسلب الذاتية من العالم بشكل كلي، والفلسفة الكانطية — الجديدة لحقت بالحاشية على نحو داجن ؛ وبدا أن مجرى التاريخ الأوربي منذ أواخر القرن التاسع عشر فصاعداً يلقي شكاً قاتلاً على الافتراض التقليدي القائل إن « الانسان » متحكّم بمصيره ، وأنه المركز الخالق لعالمه . ورداً على هذا ، أعاد علم الظاهرات الذات المتعالية إلى عرشها الشرعي . وصار من الواجب رؤية الذات بمثابتها

الأصل والمصدر لكل معنى : فهي ليست جزءاً من العالم في الواقع ، ذلك أنها هي التي تأتي بالعالم أصلاً . وبهذا المعنى ، يكون علم الظاهرات قد استعاد الحلم القديم للايديولوجية البرجوازية الكلاسيكية وعمل على تجديده . فهذه الايديولوجيا تتمحور على الاعتقاد بأن « الانسان » سابق نوعاً ما على تاريخه وشروطه الاجتماعية التي تنبع منه كما ينبجس الماء من الينبوع . أما كيف أتى هذا « الانسان » أصلاً — وما إذا كان نتاجاً للشروط الاجتماعية ، فضلاً عن كونه منتجاً لها — فهو سؤال لا يتمّ التمعّن فيه جدياً . وهكذا كان علم الظاهرات ، باعادته مَرْكزةَ العالم على الذات البشرية ، يقدّم حلاً خيالياً لإشكالية تاريخية عويصة .

وفي ميدان النقد الأدبي ، مارس علم الظاهرات بعض التأثير على الشكلانيين الروس . فكما وضع هسرل الموضوع الواقعي « بين قوسين » للقيام بفعل معرفته ، هكذا تماماً وضع الشعرُ عند الشكلانيين الموضوعَ الواقعي « بين قوسين » وركّز بدلاً منه على الطريقة التي يُدْرَك بها(١). بيد أنَّ الدَّين النقدي الأساسي لعلم الظاهرات هو على ما يدعى بمدرسة جنيف النقدية ، التي ازدهرت في الأربعينات والخمسينات خاصة ، وكان من بين أبرز نجومها البلجيكي جورج بوليت ، والناقدان السويسريان جان ستاروبينسكي وجان روسيه ، والفرنسي جان — بيير ريشار . كما ارتبط بهذه المدرسة كل من إميل ستايغر ، أستاذ

---

(١) ثمة اختلاف هنا ، على أية حال . ذلك أن هسرل وضع بين قوسين الخصائص الصوتية والكتابية للدليل sign ، على أمل عزل الدليل « المحض » ، في حين أن هذه بالضبط هي الخواص المادية التي ركز عليها الشكلانيون .

الألمانية في جامعة زيوريخ ، والناقد الأميركي ج. هيليز ميلر في أعماله الباكرة .

والنقد الظاهراتي هو محاولة لتطبيق المنهج الظاهراتي على الأعمال الأدبية . فكما وضع هسرل الموضوع الواقعي « بين قوسين » ، هكذا تمّ تجاهل السياق التاريخي الفعلي للعمل الأدبي ، ومؤلّفه ، وشروط إنتاجه ومقروئيته readership ، إذْ يهدف النقـد الظاهراتي بدلاً من ذلك إلى قراءة للنص « محايثة » تماماً ،لا تتأثر أبداً بأي شيء خارجها. وتمّ اختزال النصّ إلى تجسيد محض لوعي المؤلّف : فَفُهِمت أوجهه الأسلوبية والدلالية بوصفها أجزاء عضوية من كليّة معقدة، والجوهر الموحِّد فيها هو عقل المؤلِّف . ولمعرفة هذا العقل ، ينبغي ألاّ نرجع إلى أي شيء نعرفه عن المؤلِّف ـــ حلّت اللعنة بالنقد السِّيَري ـــ وإنما فقط إلى تلك الأوجه من وعيه أو وعيها التي تتجلى في العمل ذاته . كما أننا معنيون ، فضلاً عن ذلك ، بـ « البنى العميقة » لهذا العقل ، والتي يمكن إيجادها في ثيمات * themes ونماذج من التخيّل متكررة ، وبالتقاطنا هذه البنى نلتقط الطريقة التي « يحيا » بها الكاتب عالمه . والعلاقات الظاهراتية بينه هو نفسه كذات والعالم كموضوع . و « عالم » العمل الأدبي ليس واقعاً موضوعياً وإنمـــا ما يدعى بالألمانيـــة Lebenswelt « عالم الحياة » ، أي العالم كما تنظّمه وتختبره فعلياً ذات فردية . وهكذا يركّز النقد الظاهراتي بصورة نمطية على الطريقة التي يختبر بها المؤلِّف الزمان والمكان ، أو على العلاقة بينه وبين الآخرين أو

(*) الثيمة في عمل ما هي الفكرة المركزية فيه والتي قد يتم التعبير عنها مباشرة أو بصورة غير مباشرة . وهي لا تتطابق تماماً مع موضوع العمل كما درجت ترجمتها العربية.

إدراكه للموضوعات المادية . وبعبارة أخرى ، فان الاهتمامات المنهجية في الفلسفة الهسرلية غالباً جداً ما تصبح هي « محتوى » الأدب بالنسبة للنقد للظاهراتي .

ومن أجل التقاط هذه البنى المتعالية ، والنفاذ إلى داخل وعي الكاتب ذاته ، يحاول النقد الظاهراتي أن يتوصل إلى موضوعية ونزاهة كاملتين. وعليه إذاً أن يتطهر من ميوله الخاصة ، وينغمس بحماس في « عالم » العمل ، ويعيد إنتاج ما يجده هناك بصورة دقيقة وغير متحيزّة قدر الإمكان . وحين يعالج قصيدة مسيحية ، مثلاً ، لا يهتّم باصدار أحكام قيمة على هذه الرؤية الخاصة للعالم، وإنما بايضاح ما يتم الشعور بأنّ المؤلّف « يحياه » . وهو ، بعبارة أخرى ، صيغة في التحليل لا انتقادية ، ولا تقييمية أبداً . وهو لا يرى النقد بمثابة بناء ، أو تأويل فاعل للعمل الذي يورّط مصالح الناقد وتحيزاته الخاصة حتماً ؛ وإنما يراه مجــرد استقبال reception سلبي للنص ، ونَسْخ محض لجواهره الذهنية . وبافتراضه أن العمل الأدبي يشكّل كلاً عضوياً ، وكذلك كل أعمال مؤلف محدد ؛ يمكن للنقد الظاهراتي أن يتنقّل بثقة بين أشد النصوص تباعداً في الزمن ، واختلافاً في الثيمات ساعياً بعناد خلف ما يوحّدها ويجمعها . كما أنه نمط من النقد مثالي ، جوهري ، ضد تاريخي ، شكلاني ، عضوي ، نوع من التقطير النقي لما في النظرية الأدبية الحديثة ككل من بقع عمياء ، وتحيّزات ، ومحدودية . والواقعة الأشدّ بروزاً وأثراً فيما يتعلّق به هي أنه نجح في إنتاج بعض الدراسات النقدية الفردية فيها الكثير من التبصّر (مثل دراسات بوليت ، وريشار وستاروبنيسكي) . .

وبالنسبة للنقد الظاهراتي ، ليست لغة العمل الأدبي سوى « تعبير » عن معانيه الداخلية . وهذه النظرة التوسطية Second — hand نوعاً ما إلى اللغة ترجع إلى هسرل نفسه . ففي علم الظاهرات الهسرلي ليس للّغة بحد ذاتها سوى حيّز صغير . ويتحدث هسرل عن مجال للتجربة خصوصي أو داخلي محض ، بيد أن مجالاً كهذا ليس سوى تخييل Fiction في الواقع ، لأن كل تجربة تتضمن لغة واللغة اجتماعية على نحو لا يمكن اجتثاثه. أماالادعاء بأنني أمتلك تجربة خصوصيةتماماً فهوادّعاء بلا معنى : فلست قادراً على امتلاكتجربة أصلاً ما لم تحدث بالارتباط مع لغةٍ ما يمكنني أن أعيّن هذهالتجربة ضمنها. وما يضفي المعنىعلى تجربتي بالنسبة لهسرل ليس اللغة وإنما فعل إدراك ظاهرات محددة بوصفها كلّيات universals — وهو فعل يُفْتَرَض بأنه يحدث مستقلاً عن اللغة ذاتها . وبعبارة أخرى . فان المعنى بالنسبة لهسرل هو شيء سابق على اللغة : واللغة ليست سوى فعالية ثانوية تعطي أسماء للمعاني التي أمتلكها مسبقاً . أما كيف يمكنني امتلاك معان دون أن أمتلك لغة فهو سؤال يعجز نظام هسرل عن الإجابة عليه .

إن ميزة « الثورة الألسنية » التي شهدها القرن العشرين ، من سوسور وويتغنشتاين إلى النظرية الأدبية المعاصرة ، هي إدراك أن المعنى ليس مجرد شيء « تعبّر » عنه اللغة أو تعكسه وإنما هو فعلياً شيء **تنتجه** اللغة . فليس الأمر كما لو أننا نمتلك معانٍ ، أو تجارب ، ومن ثم نباشر تغطيتها بعباءة من كلمات ؛ ذلك أننا لا نستطيع امتلاك المعاني أو التجارب أصلاً إلالأننا نمتلك لغةً نمتلكها فيها. بل إن ما يشير إليه هذا هو أن

تجربتنا كأفراد هي اجتماعية حتى جذورها ؛ ولا يمكن أن يكون ثمة لغة خصوصية ، فأن نتخيّل لغة يعني أن نتخيّل شكلاً كاملاً من الحياة الاجتماعية . وبالمقابل ، فان علم الظاهرات يرغب في أن يحافظ على التجارب الداخلية « المحضة » نظيفة من تلوّثات اللغة الاجتماعية — أو أن يرى اللغة بوصفها مجرد نظام ملائم لـ « تثبيت » المعاني التي تشكلّت باستقلال عنها . ويكتب هسرل نفسه عن اللغة ، في عبارة كاشفة ، أنها « مشاكلة تماماً لما هو مرئي بوضوحه الكامل »(٢) . ولكن كيف يمكن للمرء أن يرى شيئاًمابوضوح دون الأدوات المفاهيمية الموجودة في لغة تحتتصرفه ؟ إن هسرل الذي يدركما تطرحه اللغة من إشكالية حادة بالنسبة لنظريته ، يحاول حلّ المعضلة بتخيّل لغة تكون معبّرة عن الوعي بنقاء خالص — أي متخففة من كل أعباء الأشارة إلى معانٍ خارج عقولنا وقت الكلام . ولقد كُتِبَ الإخفاق لهذه المحاولة : لأن « اللغة» التي يمكن تخيلها وحسب من هذا النوع لابد أن تكون محض منطوقات utterances داخلية ، منعزلة لا تدل على أي شيء مهما يكن (٣) .

إن فكرة النطــق utterance المنعزل الخالي مــن المعنى وغير المُشَاب بشوائب العالم الخارجي هي صورة ملائمة على نحو خاص لعلم ظاهرات من هذا النوع . فعلى الرغم من كل مزاعمه عن استرجاع « عالم » الفعل والتجربة البشرية« الحيّ»من قبضة الفلسفة التقليدية القاحلة، فان علم الظاهرات يبدأ وينتهي بمثابة رأس دون عالم . وهو يَعِدُ بتوفير أرضية راسخة للمعرفة البشرية ، لكنه لا يستطيع أن يفعل ذلك دون

(٢) علم الظاهرات (TheHague ، ١٩٦٤) ، ص ٣١ .
(٣) انظر جاك دريدا ، الكلام والظاهرة (إيفانستون III ، ١٩٧٣) .

ثمن باهظ : التضحية بالتاريخ البشري ذاته . فالمعاني البشرية تاريخية حتماً وبالمعنى العميق للكلمة : فهي ليست مسألة حَدْس بالجوهر الشامل لما ينبغي أن يكون بصلاً على سبيل المثال ، وإنما أمر تعاملات متغيرة ، وعملية بين أفرادا جتما هيين . وبالرغم من تركيز علم الظاهرات على الواقع كما تتم تجربته فعلياً ، بوصفه Lebenswelt (**عالم الحياة**) وليس واقعة خامدة ، فان موقفه من ذلك العالم يبقى تأملياً ولا تاريخياً . لقد سعى علم الظاهرات إلى حلّ كابوس التاريخ الحديث بالانسحاب إلى مجال تأملي حيث يرقد اليقين الأزلي منتظراً ؛ ولذا فقد أصبح ، في تأمله المعتزل والمغترب ، عَرَضاً من أعراض الأزمة التي حاول التغلّب عليها .

* * *

إنّ ما قاد الفيلسوف الألماني مارتن هايدغر ، تلميذ هسرل الأشهر ، إلى القطيعة مع النظام الفكري لهذا الأخير هو إدراك أن المعنى يكون تاريخياً . ففي حين يبدأ هسرل بالذات المتعالية ، يرفض هايدغر نقطة البداية هذه وينطلق عوضاً عن ذلك من تفكير في « تعيُّن » **givenness** الوجود الانساني غير القابل للاختزال ، أو الـ Dasein (**الكينونة – هنا**) كما يسميه . ولهذا السبب فان عمله غالباً ما يوصف بأنه « وجودي » existentialist ، بالتعارض مع « جوهرية » essentialism معلمه القاسية . كما أن الانتقال من هسرل إلى هايدغر هو انتقال من نطاق الفكر المحض إلى فلسفة تستغرق في التفكير

بما تشعر أنه حي . وفي حين تكتفي الفلسفة الانجليزية عادة وبتواضع بالبحث في إطلاق الوعـود أو المقابلـة القواعديـة بين العبارتيـن «nothing matters » و « nothing chatters » ، فـان عمـل هايدغر الرئيس **الكينونة والزمن** (١٩٢٧) لا يتصدّى لأقل من مسألة **الكينونة** Being ذاتها — وبوجـه أخص ، لتلك الصيغة من الكينونة التي هي انسانية نوعياً . ويحاول هايدغر أن يبيّن أن مثل هذا الوجود existence هـو دومـاً وفي المقام الأول **كينونة — في —** العالم : فنحن لسنا ذوات بشرية إلا لأننا مرتبطين عملياً مع آخرين ومع العالم المادي ، وهذه العلاقات تؤسس حياتنا وليست مجرد عارض لها . والعالم ليس موضوعاً قائماً « في الخارج » قبالة ذات متأملة تحلله عقلانياً : فهو ليس أبداً ذلك الشيء الذي يمكننا الخروج منه والوقوف قبالته . ونحن ننبثق كذوات من داخل واقع لا يمكن لنا أبداً أن نموضعه تماماً ، ويضمّ كلاً من « الذات » و « الموضوع » ، ولا يمكن استنفاد معانيه ويؤسسنا بقدر ما نؤسسه . والعالم ليس شيئاً يمكن تحليله إلى صور ذهنية على طريقة هسرل : ذلك أن له كينونة صلبة ، وصعبة المراس خاصة به تقاوم مشاريعنا وخططنا ، ولسنا نحن سوى جزء منه وحسب . أما تتويج هسرل للأنا ego المتعالية فليس سوى الطور الأخير من فلسفة تنوير عقلانية ترى أن « الانسان » يمهر العالم بصورته على نحو مهيب ومستبد . وبالمقابل ، فان هايدغر يقصي الذات الانسانية عن موقع الهيمنة الخيالي هذا . فالوجود الانساني حوار مع العالم ، والنشاط الأشد احتراماً هو الإصغاء وليس الكلام . كما أن المعرفة البشرية تنفصل عمّا يدعوه هايدغر « pre —understanding » (ما قبل —

الفهم) وتتصل به فتتحرك ضمنه على الدوام . فقبل أن ننتقل إلى التفكير بشكل منظّم ، نحن نتقاسم حشداً من الافتراضات المفهومة ضمناً نستمدها من ارتباطنا العملي مع العالم ، وليس العلم أو النظرية سوى تجريدات جزئية من هذه الاهتمامات الملموسة ، شأن الخارطة التي هي تجريد لمنظر طبيعي واقعي . والفهم ليس في الأصل قضية « إدراك » معزول ، أو فعلاً محدداً أنجزه ، بل جزءاً من بنية الوجود الانساني ذاتها . وبما أنني لا أحيا إنسانياً إلا من خلال « قذفٍ » projecting متواصل لنفسي إلى الأمام ، مدركاً ومتحققاً من الامكانيات الطازجة للكينونة ؛ ينبغي القول إنني لا أتطابق تماماً مع نفسي أبداً وإنما أنا دوماً كينونة مقذوفة إلى الأمام ومتقدمة على نفسي . ووجودي ليس أبداً شيئاً يمكنني التقاطه بوصفه موضوعاً منتهياً ،وإنما هو دوماً مسألة إمكانية طازجة ، وإشكالي دوماً ؛ وهذا يكافىء القول إن الكائن البشري يؤسسه التاريخ ، أو الزمن . فالزمن ليس وسطاً نتحرك فيه كما يمكن لقارورة أن تتحرك في نهر : وإنما هو بنية الحياة الانسانية ذاتها ، وشيء يصنعني قبل أن يكون شيئاً أقيسه . وبالتالي فان الفهم ، قبل أن يكون مسألة فهم أي شيء على وجه التحديد ، هو بعد من أبعاد Dasein ، والدينامية الداخلية لتعاليّ الذاتي المتواصل. كما أن الفهم تاريخي على نحو جذري : فهو واقع دوماً في شراك الوضعية الملموسة التي أنا فيها ، والتي أحاول تخطّيها .

وإذا ما كان الوجود الانساني مشكّلاً من قِبَل الزمن ، فهو مصنوع أيضاً من اللغة : واللغة عند هايدغر ليست مجرد أداة اتصال ، أو وسيلة ثانوية للتعبير عن « أفكار » : إنها البعد الحقيقي الذي

تتحرك فيه الحياة الانسانية ، والذي يأتي بالعالم إلى الوجود أصلاً . فلا « عالم » ، بالمعنى الانساني المميز ، دون لغة . واللغة عند هايدغر ليست أولاً ما يمكن لي أولك أن نقوله : ذلك أن لها وجودها الخاص الذي تأتي الكائنات البشرية كي تسهم فيه ، وهم لا يغدون بشراً على الاطلاق من غير هذا الإسهام : فاللغة توجد دوماً قبل الذات الفردية ، بوصفها الميدان الحقيقي الذي يترعرع فيه أو تترعرع هذه الذات ؛ وهي ليست أداة لتبادل المعلومات الصحيحة بقدر ماهي المكان الذي « يكشف » فيه الواقع عن ذاته ، ويستسلم لتأملنا .وفِكْر هايدغر ، بهذه النظرة إلى اللغة كحدث شبه موضوعي ، وسابق على كل الأفراد المحددين ، يتحاذى بدقة مع نظريات البنيوية .

إن ما هو مركزي في فكر هايدغر ، إذاً ، ليس الذات الفردية بل **الكينونة** ذاتها . وخطأ التقليد الميتافيزيقي الغربي يتمثّل في نظرته إلى **الكينونة** كنوع من الكيان entity الموضوعي ، المنفصل بحدّة عن الذات ، أما هايدغر فيسعى بالأحرى للعودة إلى الفكر القبل — سقراطـي pre — Socratic ، إلى ما قبل ظهور ثنائية الذات والموضوع ، كما يسعى للنظر إلى **الكينونة** بوصفها تضم الأثنين معاً . ونتيجة هذا التبصّر اللمّاح ، وخاصة في أعماله المتأخرة ، هي الانكماش خوفاً وتذللاً ودهشة أمام لغز **الكينونة** : وهكذا كان من الواجب رفض عقلانية التنوير بموقفها الهيمني والأداتي instrumental القاسي تجاه الطبيعة مـــن أجل إصغاء ذليل للنجـوم ، والسموات والغابات ، إصغاء يحمل كل أمارات « فلاح مشدوه » كما تقول العبارة اللاذعة لأحد المعلّقين الانجليز . فعلى الانسان أن « يفسح طريقاً » **للكينونة** بأن

ينغلب لها تماماً : عليه أن يعود إلى الأرض ، الأم التي لا تنضب والينبوع الأول لكل معنى . إن هايدغر ، فيلسوف **الغابة السوداء** ، هو أيضاً مناصر رومانسي آخر لـ « المجتمع العضوي » ، بالرغم من أن نتائج مثل هذا المذهب كانت في حالته أكثر شؤماً بالمقارنة معها في حالة ليفيس : فتمجيد الفلاح ، والحطّ من قدر العقل لمصلحة « ما قبل — الفهم » العفوي ، والاحتفاء بالسلبية الحكيمة — كل هذا ، متضافراً مع إيمان هايدغر بـ « وجود — نحو — الموت » — existence Toward — death «موثوق» ومتفوّق على حياة الجماهير التي لا ملامح لها ، قاده في عام ١٩٣٣ إلى دعم هتلر صراحةً . وهذا الدعم لم يعمّر طويلاً ، ولكن كان من الواضح ضمناً أنه منسجم مع فلسفته :

إن ما هو قيّم في هذه الفلسفة ، من بين أشياء أخرى ، هو إلحاحها على أن المعرفة النظرية تنبثق دوماً من سياق مصالح عملية : ومما له دلالته هنا أن النموذج الهايدغري لموضوع قابل للمعرفة هو أداة : فنحن لا نعرف العالم تأملياً ، وإنما كنظام أشياء متعالقة هي « في متناول اليد » tohand ، وعناصر في مشروع عملي ما ، شأنها شأن مطرقة . فالمعرفة متعلقة بالعمل بعمق . بيد أن الوجه الآخر لهذه النزعة العمليّة practicality الشبيهة بعمليّة الفلاح هـو صوفية mysticism تأملية : فعندما تنكسر المطرقة ، وعندما نكفّ عن أخذها كمسلّمة ، تتعرّى من أُلفتها وتقدم لنا كينونتها الموثوقة . ومطرقة مكسورة فيها من المطرقة أكثر مما في مطرقة غير مكسورة . وهكذا يشاطر هايدغر الشكلانيين إيمانهم أن الفن هو نزع للألفة : فعندما يرينا فان كوخ حذاء فلاح نجد أنه يغرّبه متيحاً لحذائيتـه Shosenes الموثوقـة العميقة أن

أن تأتلق وتسطع . وهذه الحقيقة الظاهراتية لا تتمكن من إظهار نفسها إلا في الفن وحده كما يرى هايدغر في أواخر أعماله ، تماماً كما يصبح الأدب عند ليفيس بديلاً لصيغة كينونة من المفترض أن المجتمع الحديث قد أضاعها . والفن ، مثل اللغة ، ينبغي ألا ننظر إليه كتعبير عن ذات فردية : فالذات ليست سوى المكان أو الوسط الذي تنمّ فيه حقيقة العالم عن ذاتها ، وهذه الحقيقة هي ما ينبغي أن **ينصت** إليه بانتباه من يقرأ قصيدة . فالتأويل الأدبي بالنسبة لهايدغر لا يجد أساسه في الفعالية البشرية : وهو ليس بالدرجة الأولى شيئاً **نفعله** ، وإنما شيء علينا أن ندعه يحصل . علينا أن نفتح أنفسنا للنصّ بصورة سلبية ، مخضعين أنفسنا لكينونته الملغّزة التي لا تنضب ، ومتيحين له أن يستنطقنا. وبعبارة أخرى ، فان وقفتنا أمام الفن يجب أن تنطوي على شيء من الذل الذي دعا هايدغر الشعب الألماني إلى إظهاره أمام الفوهرر : يبدو أن البديل الوحيد لعقل المجتمع الصناعي البرجوازي المتعجرف هو نكران الذات الصاغر والجدير بالعبيد .

لقد قلتُ إن الفهم بالنسبة لهايدغر هو تاريخي جذرياً ، لكن ذلك يحتاج الآن إلى شيء من التعديل . إن عنوان عمل هايدغر الرئيس هو **الكينونة والزمن** وليس **الكينونة والتاريخ** ؛ وثمة اختلاف هام وله دلالته بين المفهومين . ذلك أن « الزمن » هو بمعنى ما فكرة أكثر تجريداً من التاريخ : فهي تشير إلى مرور الفصول ، أو الطريقة التي يمكن أن أختبر بها شكل حياتي الشخصية ، وليس إلى صراعات الأمم ، أو تغذية السكان وذبحهم أو إقامة الدول والإطاحة بها.و « الزمن » عند هايدغر يبقى مقولة ميتافيزيقية في جوهرها ، وبطريقة لا يكون فيها

« التاريخ » كذلك عند مفكرين آخرين . فهو اشتقاق مما نقوم به فعلياً ، وهذا ما أعنيه بـ « التاريخ » . وهذا النوع من التاريخ الملموس لا يكاد يهمّ هايدغر أبداً : فهو يميّز في الحقيقة بين Historie ، ويعني به تقريبياً « ما يحدث » ، وبين Geschichte أي « ما يحدث » مُخْتَبَراً بوصفه ممتلئاً بالمعنى على نحو موثوق . ويكون تاريخي الشخصي ممتلئاً بالمعنى على نحو موثوق حين أتحمل مسؤولية وجودي الخاص ، وأقبض على إمكانياتي الخاصة المستقبلية وأعيش في إدراك دائم لموتي المقبل . وبصرف النظر عن كون هذا صحيحاً أم لا ؛ فإنه لا يبدو ذا صلة مباشرة بالكيفية التي أعيش بها « تاريخياً » من حيث ارتباطي بأفراد محددين ، وعلاقات اجتماعية فعلية ومؤسسات ملموسة . بيد أن كل هذا يبدو مجرد جرعة ضئيلة جداً من الجعة حين ينظر إليه هايدغر من أعالي نثره النخبوي على نحو مضجر . أما التاريخ « الحقيقي» بالنسبة إليه فهو تاريخ باطني inward ، « موثوق » أو « وجودي » ــ تضلّعٌ بالرهبة والعدم ، وتصميم باتجاه الموت ، و « استجماع» لقواي ــ وهو يعمل في الواقع بمثابة بديل للتاريخ بمعناه العملي والشائع . وكما يقول الناقد المجري جورج لوكاش، فانّ « تاريخية » historicity هايدغر لا يمكن تمييزها في الواقع عن اللا تاريخية .

وإذاً ، فان هايدغر يخفق أخيراً في الإطاحة بحقائق هسرل السكونية الأزلية والتقليد الميتافيزيقي الغربي عن طريق تَرْخَنَتِها* historicizing. وكل ما يفعله بدلاً من ذلك هو إقامة نوع مختلف من الوجود الميتافيزيقي

(*) أي جعلها تاريخية .

هو الـ Dasein ذاته .ويمثّل عمل هايدغر فراراً من التاريخ بقدر ما يمثّل مواجهة معه ؛ وهذا ما يمكن قوله أيضاً عن الفاشية التي راح يغازلها. فالفاشية هي محاولة يائسة ، أخيرة من قبل الامبريالية الاحتكارية لإمحاء التناقضات التي لم تعد تطاق ؛ وهي تفعل ذلك جزئياً من خلال تقديم تاريخ بديل كامل ، سَرْد من الدم،والوحل ، والعِرْق« الموثوق »؛ ورِفْعَـةُ الموت ونكران الذات ، والرايخ الذي سيدوم آلاف السنين . وهذا لا يعني أن فلسفة هايدغر برمتها ليست سوى تبرير للفاشية ؛ وإنما يعني أنها قدّمت حلاً خيالياً لأزمة المجتمع الحديث كما قدمت الفاشية واحداً آخر ، وأن الإثنين يتقاسمان عدداً كبيراً من الخصائص المشتركة .

يصف هايدغر مشروعه الفلسفي بأنه « تأويل للكينونة » hermeneutic of Being ؛ وتعني كلمة « hermeneutic» علم أو فن التأويل . ويُشار عادة إلى الشكل الفلسفي الذي أتى به هايدغر باسم « علم الظاهرات التأويلي » ، لتمييزه عن « علم الظاهرات المتعالي » عند هسرل وأتباعه ؛ وهو يُدْعى بهذا الأسم لأنه يقوم على أسئلة التأويل التاريخي وليس على الوعي المتعالي(٤).ومصطلح «علم التأويل» hermeneutics كان في الأصل مقتصراً على تأويل الكتاب

---

(٤) انظر ريتشارد . إ . بالمر ، التأويلية (إيفانستون ، Ill ، ١٩٦٩) . وثمة أعمال أخرى حول تقليد علم الظاهرات التأويلي مثل عمل جان بول سارتر ، الوجود والعدم(نيويورك ، ١٩٥٦) ؛ وموريس ميرلو—بونتي ، علم ظاهرات الادراك الحسي (لندن ، ١٩٦٢) ، وبول ريكور ، فرويدو الفلسفة (نيوهافن ، كون ، ولندن، ١٩٧٠) ، والتأويلية والعلوم الانسانية (كيمبردج ، ١٩٨١) .

المقدّس ؛ لكنه وسّع مجـــاله في غضون القرن التاسع عشر ليطال إشكالية التأويل النصّي قاطبةً . ويُعتبر المفكران الألمانيان شلايرماخر وديلثي سلَفا هايدغر الأكثر شهرة في هذا المجال ؛ أما خلَفه الأشهر فهو الفيلسوف الألماني المعاصر هانز جورج غادامير . فمع بحث غادامير الرئيس **الحقيقة والمنهج** (١٩٦٠) ، ندخل في نطاق إشكاليات لم تكفّ أبداً عن إنزال البلاء بالنظرية الأدبية الحديثة . ماهو المعنى في نصّ أدبي ؟ ماهو حجم الصلة بين قصد المؤلِّف وهذا المعنى ؟ هل يمكن لنا أن نأمل بفهم أعمال غريبة عنا ثقافياً وتاريخياً ؟ هل الفهم « الموضوعي» ممكن ، أم أن كل فهم متعلّق بوضعيتنا التاريخية الخاصة ؟ وسوف نرى أن الهمّ الأساسي في هذه القضايا يتجاوز بكثير مسألة « التأويل الأدبي » .

المعنى عند هسرل هو « موضوع قصدي » . وقد عنى بذلك أنّ من غير الممكن اختزاله إلى مجرد أفعال سيكولوجية لدى متكلم أو سامع ، لكنه غير مستقل تماماً عن هذه العمليات (السيرورات) الذهنية . فالمعنى ليس موضوعياً مثل كرسي ، لكنه ليس ذاتياً وحسب . إنه نوع من الموضوع « المثالي » ، أي أن من الممكن التعبير عنه بعدد من الطرائق المختلفة ويظل المعنى هو نفسه مع ذلك . وعلى هذا الأساس ، فان معنى العمل الأدبي يتثبّت مرةً وإلى الأبد : فهو متطابق مع « الموضوع الذهني » الذي يحمله المؤلّف في عقله ، أو « يقصده » ، وقت الكتابة .

وهذا ، في الواقع ، هو الموقف الذي اتخذه التأويلي الأميركي إ . د . هيرش ، والذي يدين عمله الرئيس ، **شرعية التأويل** (١٩٦٧) ،

بالكثير لعالم الظاهرات الهسرلي . ويرى هيرش أن تطابق معنى العمل مع ما عناه به المؤلِّف وقت الكتابة لا يقتضي أن يكون للنصّ تأويلاً واحداً ممكناً . فقد يكون هنالك عدد من التأويلات المشروعة المختلفة ، ولكنها ينبغي أن تتحرّك كلها ضمن « نظام التوقعات والاحتمالات النمطية » التي يتيحها معنى المؤلِّف . ولا ينكر هيرش أن عملاً أدبياً ما قد « يعني » أشياء مختلفة لأناس مختلفين في أوقات مختلفة . لكنه يزعم أن هذا الأمر يتعلق بـ « دلالة » العمل أكثر مما يتعلّق بـ « معناه » . فأن أقدّم **ماكبث** بطريقة تجعلها وثيقة الصلة بالتسلّح النووي لا يؤثر على ما « تعنيه » **ماكبث** ، من وجهة نظر شكسبير . ذلك أن الدلالات تتنوع عبر التاريخ ، بينما تبقى المعاني ثابتة ؛ والمؤلفون يقدّمون معاني ، أما القرّاء فيعيّنون دلالات .

وفي مطابقة معنى النصّ مع ما عناه به المؤلِّف ، لا يفترض هيرش أننا نمتلك دوماً مدخلاً إلى مقاصد المؤلِّف . فربما يكون هذا المؤلِّف قد توفي أو توفيت منذ زمن طويل ، أو ربما قد تم نسيان ما قصداه كلياً . وبالتالي فاننا قد نقع في بعض الأحيان على التأويل « الصحيح » لنصّ ولكننا لا نكون أبداً في موقف يتيح لنا أن نعرف ذلك . وهذا لا يقلق هيرش كثيراً ، ما دام موقفه الأساسي يبقى مُصَاناً — وهو موقف يفيد بأن المعنى الأدبي مطلق وثابت ، ومقاوم تماماً للتغير التاريخي . أما قدرة هيرش على صيانة هذا الموقف فتنبع في جوهرها من أن نظريته في المعنى هي نظرية قبل — ألسنية ، شأن نظرية هسرل . فالمعنى هو شيء يريده المؤلِّف : فعل ذهني شبحي ، صامت دون كلام

« تيثّبت » إلى أبد الآبدين في طقم محدد من الأدلّة Signs المادية . أي أنه مسألة وعي ، وليس مسألة كلمات . أما ما يتألّف منه هذا الوعي اللا كلامي فليس واضحاً تماماً . وربما كان عليك أيها القارىء أن تجرّب هنا رفع بصرك عن الكتاب لبرهة و « تعني » شيئاً ما بصمت في رأسكَ أو رأسكِ . ما الذي « عنيته » ؟ وهل هو مختلف عن الكلمات التي صغت بها ردّك للتوّ؟ إن الاعتقاد بأنّ المعنى يتألف من كلمات مضافة إلى فعل غير كلامي Wordless من الإرادة أو القصد لهو بالأحرى مثل الاعتقاد بأنني في كل مرة أفتح فيها الباب « لغاية » ما أقوم بفعل صامت من الإرادة بينما أفتحه .

ثمة إشكاليات واضحة في محاولة تحديد ما يجري داخل رأس أحدهم والادّعاء من ثم بأن هذا هو معنى قطعة من الكتابة . فمن المحتمل أن تجري أشياء كثيرة في رأس مؤلّف لحظة الكتابة . وهيرش يعترف بذلك ، ولكنه يعتبر أن هذه الأشياء ينبغي ألاّ تُخْلَط مع « المعنى الفعلي » verbal meaning ؛ بيد أنه مضطر لكي يدعم نظريته أن يقوم باختزال عنيف تماماً لكل ما يمكن أن يكون المؤلّف قد عناه وردّه إلى ما يدعوه « أنماط » type المعنى ، وهي أصناف من المعنى طيّعة يمكن تضييق النصّ على مقاسها ، وتبسيطه وتنخيله من قبل الناقد . وهكذا فان اهتمامنا بنصّ ما لا يمكن إلا أن يقتصر على تنميطات Typologies المعنى الرئيسة تلك ، والتي زال منها تماماً كل تحديد . وعلى الناقد أن يسعى إلى إعادة بناء ما يدعوه هيرش « الجنس الضمني» intrensic genre في نصّ ما ، والذي يعني به ، تقريباً ، الأعراف العامة وطرائق الرؤية التي حكمت معاني المؤلّف وقت الكتابة.

بل إن المتاح لنا هو أقل من ذلك : فمن المستحيل أن نستعيد تماماً ما عناه شكسبير بـ « (cream — fac'dloon) » ، ولذا علينا أن نقنع بما كان في عقله بشكل عام . ومن المفترض أن تكون كل التفاصيل الجزئية في عمل ما محكومة بمثل هذه العموميات . أما إن كان هذا عادلا أم لا حيال الطبيعة التفصيلية ، والمعقّدة والصراعية في الأعمال الأدبية فمسألة أخرى . وإذا ما أراد النقد أن يؤمّن لعمل أدبي معنىً باقياً ، وينقذه من انتهاكات التاريخ ، فانّ عليه أن يحاصر بشرطته تفاصيل هـذا المعنى الفوضوية المحتملة ، ويردّها إلى حظيرة معنى « نمطي » . وعليه أيضاً أن يطورّ موقفاً ساطوياً وقضائياً تجاه النصّ : فكل ما يتعذّر سوقه إلى داخل حظيرة « المعنى المحتمل الخاص بالمؤلّف » ينبغي أن يُقْصىَ بفظاظة ، في حين يخضع كل ما يبقى في تلك الحظيرة خضوعاً تاماً لهذا القصد الحاكم المفرد . وهكذا تتم المحافظة على المعنى الثابت للكتاب المقدس ؛ أما ما يفعله به المرء ، وكيف يستعمله ، فمسألة ذات « أهمية » ثانوية .

أما هدف كل هذا الاستخدام للشرطة فهو حماية الملكية الخاصة . ذلك أن معنى المؤلّف بالنسبة لهيرش هو معناه الخاص ، وينبغي ألاّ يُسْلَب منه أو تُنتهَك حرمته من قبل القارىء . كما ينبغي ألاّ يُشْرَّك Socialized معنى النصّ ، أو يصبح ملكية عامة لقرائه المتعددين ؛ فهو يخصّ المؤلّف وحده، والذي يجب أن تظل حقوقه أو حقوقها الحصرية في التصرف به محفوظة حتى بعد زمن طويل من وفاته أو وفاتها . والطريف في الأمر أن هيرش يعترف بأن وجهة نظره اعتباطية تماماً . فليس في طبيعة النصّ ذاته أي شيء يجبر القارىء على

تأويله تبعاً لمعنى المؤلِّف ؛ ويقتصر الأمر على أننا إن لم نحترم معنى المؤلِّف فلن يكون لدينا آنئذ أي « معيار » للتأويل ، وسنواجه خطر فتح مسارب الفوضى النقدية . وينبغي القول إن النظرية الهيرشية ، مثل معظم الحكومات السلطوية ، عاجزة تماماً عن تقديم تبرير عقلاني لقيمها الخاصة الحاكمة . فليس ثمة سبب من حيث المبدأ لأن يكون معنى المؤلِّف مُفَضَّلاً على القراءة التي يقدمها ناقدٌ شَعْرُه أقصر أو قدماه أضخم . ودفاع هيرش عن معنى المؤلف يشبه تلك الدفاعات عن حقوق وسندات ملكية الأرض التي تبدأ بتتبّع عملية توريثها الشرعي عبر القرون ، وتنتهي بالاعتراف أنك إذا ما رجعت بتلك العملية إلى الوراء بما يكفي ستجد أن هذه الحقوق قد تمّ نيلها بقتال أحد ما آخر من أجلها .

وحتى لو تمكّن النقّاد من تأمين مدخل إلى مقاصد المؤلِّف ، فهل يضمن هذا إرساء النصّ الأدبي على معنى محدد ؟ ماذا لو طلبنا تفسيراً لمعنى مقاصد المؤلِّف ، ثم تفسيراً لهذا التفسير ، وهلمجرا ؟ فالضمانة ليست ممكنة في هذا المجال إلا حين تكون معاني المؤلِّف ما يريده لهاهيرش أن تكون : وقائع محضة ، جامدة ، « متطابقة مع ذاتها » ويمكن استخدامها بصورة موثوقة لإرساء العمل . بيد أن هنالك شكاً عميقاً في قدرة هذه الطريقة على رؤية أي نوع من المعنى مهما يكن . فالمعاني ليست راسخة ومحددة كما يعتقد هيرش ، بما فيها معاني المؤلِّف— ذلك أنها نتاجات للّغة التي تنطوي دوماً على شيء ينزلق منها ، وهذا أمر لا يدركه هيرش . ومن الصعب أن نعرف كيف يمكن أن تكون

حين تمتلك قصداً « محضاً » أو تعبر عن معنى « محض » ؛ وهيرش لا يتمكن من الثقة بمثل هذه الأوهام ، إلا لأنه يعزل المعنى عن اللغة . ولكن قصد المؤلّف هو ذاته « نصّ » معقد ، يمكن مناقشته ، وترجمته وتأويله تأويلات متنوعة شأن أي نص آخر تماماً .

أما تمييز هيرش بين « المعنى » و « الدلالة » فهو تمييز مشروع . فمن غير المحتمل أن يكون شكسبير قد فكّر بالكتابة عن التسلّح النووي . ولعل جيرترود حين تصف هاملت بأنه « سمين » لا تعني أنه زائد الوزن كما قد يتوقّع القرّاء المحدثين . بيد أنّ من المتعذّر الدفاع عن إطلاقية تمييز هيرش . فمن غير الممكن أن نميز تمييزاً كاملاً كهذا بين « ما يعنيه النصّ » و « ما يعنيه بالنسبة لي » . ونظرتي لما يمكن أن تكون **ماكبث** قد عنته في الشروط الثقافية لزمنها تبقى نظرتي الخاصة ، والتي تتأثر بصورة لا مفرّ منها بلغتي الخاصة وأطر مرجعيتي الثقافية . ولا يمكنني البتة أن أتنصل من كل ذلك لأعرف بطريقة موضوعية مطلقة ما كان في عقل شكسبير فعلاً . وأية فكرة عن الموضوعية المطلقة مثل هذه الفكرة ليست إلاّ وهماً . بل إن هيرش نفسه لا يسعى خلف مثل هذا اليقين المطلق ، وذلك أساساً لعلمه أنه لا يستطيع التوصل إليه : وعليه أن يقنع عوضاً عن ذلك باعادة بناء قصد المؤلّف « المُحتَمل » .ولكنه لا يوجّه أي انتباه إلى أن إعادة البناء هذه لا يمكن أن تجري إلا ضمن أطر المعنى والإدراك الخاصة به والمشروطة تاريخياً. وفي الحقيقة ، إن هــذه « التاريخانية » historicism هي الهــدف الحقيقي لهجومه العنيف . وهو مثل هسرل ، إذاً ، يقدّم شكلاً من المعرفة أزلياً ونزيهاً على نحو مهيب . بيد أن بُعْدَ عمله عن النزاهة —

واعتقاده أنه يحمي المعنى الثابت للأعمال الأدبية من إيديولوجيات معاصرة معينـــة — هو واحد من العوامـــل التي تدفعنا إلى رؤية هـــذه المزاعم بعين الشك والارتياب .

إن الهدف الذي يضعه هيرش نصب عينيه بثبات هو تأويلية هايدغر، وغادامير وآخرين . وهو يعتقد أن إلحاح هؤلاء المفكرين على أن المعنى تاريخي دوماً يفتح الباب عـــلى نسبيّة relativism كاملة . وبناءً عليه، يمكن لعمل أدبي أن يعني شيئاً يوم الأحد وشيئاً آخر يوم الجمعة . وإنه لمن الشائق أن نتأمل في السبب الذي يدعو هيرش لأن يجد هذه الإمكانية مخيفة جداً ؛ لكنه لكي يوقف فساد النسبية هذا يعود إلى هسرل ويحاول تبيان أن المعنى ثابت لا يقبل التغيّر لأنه الفعل القصدي لفرد ما عند لحظة محددة من الزمن . بيد أنّ لهذا القول وجهاً زائفاً تماماً . فحين أقول لك في ظروف معينة ، « أَغْلِق الباب ! » وما أن تفعل ذلك حتى أضيف بَرِماً ، « عَنَيْتُ بالطبع إفتحْ النافذة » ، يحقّ لك تماماً أن تقول إنّ « أَغْلِقْ الباب » تعني ما تعنيه بغض النظر عمّا قصدت بها أن تعني . لكن هذا لا يعني أن المرء لا يستطيع تخيّل سياقات تعني فيها « أغلق الباب » شيئاً مختلفاً تماماً عن معناها العادي : حيث يمكن أن تكون طريقة استعارية للقول ، « لا تفاوض بَعْد أبداً » . فمعنى هذه الجملة، شأن أية جملة أخرى ، ليس ثابتاً دون تبديل بأي حال من الأحوال : ومن المحتمل أن يستطيع المرء ببراعة كافية ابتكار سياقات يمكن فيها لـ « أغلق الباب » أن تعني آلاف الأشياء المختلفة . ولكن إذا كانت الريح الهوجاء تعصف في الغرفة ولم أكن أرتدي سوى ملابس السباحة ، ربما يكون معنى الجملة واضحاً في تلك الوضعية ؛ وما لم أقترف زلّة لسان

أو أرتكب هفوة ما من هفوات الانتباه التي يصعب وصفها فسيكون بلا طائل بالنسبة لي أن أزعـــم أنني « في الواقع » قد عنيت « افتح النافذة». وهذه واحدة من الحالات الواضحة التي لا يكون فيها معنى كلماتي محدداً من قبل مقاصدي الخاصة ، والتي لا يكون لي فيها الخيار في أن أجعل كلماتي تعني أي شيء مهما يكن، كما ظنّ خطأً هَمْبتي — دَمْبتي في إليس . إن معنى اللغة هو شان اجتماعي : فاللغة في الواقع تنتمي إلى مجتمعي قبل أن تنتمي إلي .

وهذا ما فهمه هايدغر ، وما سعى هانز — جورج غادامير إلى ترصينه في الحقية والمنهج . فمعنى العمل الأدبي ، عند غادامير ، لا تستنفده أبداً مقاصد مؤلّفه ؛ وكلما عبر العمل من سياق ثقافي أو تاريخي إلى آخر ، يمكن أن تُغَرْبَل منه معانٍ جديدة ربما لم يتوقعها أبداً مؤلف العمل أو جمهور معاصريه . وإن هيرش يعترف بذلك بمعنى ما ولكنه يقصيه إلى ميدان « الدلالة » ،في حين أن عدم الرسوخ هذا هو، بالنسبة لغادامير ، جزء من الطابع الحقيقي للعمل ذاته . فكل تأويل مرتبط بوضعية ما ، وتشكله وتحدّه المعايير النسبية تاريخياً في ثقافة محددة ؛ فلا مجال لمعرفة النص لأدبي « كما هو » . وهذه « الشكيّة » هي التي تستفزّ هيرش وتثير أعصابه في التأويلية الهايدغرية ، والتي يشنّ ضدها معركته الدفاعية .

تبعاً لغادامير ، فان كل تأويل لعمل ماضٍ يؤلّف حواراً بين الماضي والحاضر . وحين يواجهنا مثل هذا العمل ، نحن نصغي بسلبية هايدغرية حكيمة لصوته غير المألوف ، متيحين له أن يسائل اهتماماتنا الراهنة ؛ لكن ما « يقوله » لنا العمل سوف يتوقف بدوره على نوع

الأسئلة التي يمكننا طرحها عليه ، من نقطة الأفضلية الخاصة بنا في التاريخ . وسوف يتوقف أيضاً على قدرتنا في إعادة بناء « السؤال » الذي يكون العمل ذاته « جواباً » عليه ، ذلك أن العمل هو أيضاً حوار مع تاريخه الخاص . وكل فهم مُنْتِج : فهو دوماً « فهم من نوع آخر » ، يحقق إمكانية جديدة في النصّ ، ويجعله مختلفاً . ولا يمكن فهم الحاضر أبداً إلا من خلال الماضي ، الذي يشكل معه استمرارية حيّة ؛ كما أننا نفهم الماضي دوماً من وجهة نظرنا الجزئية الخاصة ضمن الحاضر . ويحصل حدث الفهم عندما « ينصهر » « أفق » المعاني والافتراضات التاريخية الخاصة بنا مع « الأفق » الذي توضّع ضمنه العمل ذاته . وفي لحظة كهذه نحن ندخل العالم الغريب للصنيع الفني ، ولكننا نضمّه في الوقت ذاته إلى ميداننا الخاص ، فنبلغ إلى فهم أكمل لأنفسنا . وبدلاً من أن « نرحل » فاننا « نؤوب » كما يقول غادامير .

إنه لمن الصعب أن نرى ما الذي وجده هيرش مستفزّاً ومثيراً للأعصاب في كل هذا. فهو يبدو ، على العكس ، شديد النعومة والسلاسة . إذْ يمكن لغادامير باضطراد أن يُسْلم نفسه والأدب لرياح التاريخ لأن هذه الأوراق المتبعثرة سوف « تؤوب » دوماً في النهاية — وسوف تفعل ذلك لأن تحت كل تاريخ ، وكل ماض ممتدّ بصمت ، وكل حاضر ومستقبل ، يجري جوهر موحّد يُعرف باسم « التقليد » . وكما هو الحال مع ت . س . إليوت ، فان كل النصوص « الشرعية » تنتمي إلى هذا التقليد ، والذي يتكلم عبر عمل الماضي الذي أتأمله ، ويتكلم عبري في فعل التأمل « الشرعي » . وهكذا يتزاوج معاً الماضي والحاضر ، والذات والموضوع ، والغريب والحميمي على نحو مأمون

وبواسطة **كينونة** تضمهما معاً. وغادامير لا يهمه أن تصوراتنا الثقافية المسبقة أو « فهمنا القَبْلي » الضمني قد يتحيّز في استقبال العمل الأدبي الماضي ، ما دام هذا الفهم يأتينا من **التقليد** ذاته والذي يشكّل العمل الأدبي جزءاً منه. بل إن التحيز عامل إيجابي وليس سلبياً : و**التنوير** Enlightenment ، بحلمه بمعرفة نزيهة تماماً ، هو ما أدى إلى ما نراه حديثاً من « تحيّز ضد التحيّز » . والتحيزات الخلاقة ، بعكس التحيزات الزائفة والتشويهية ، هي تلك التي تنشأ من **التقليد** وتجعلنا على تماس معه . وساطة **التقليد** ذاته ، بالارتباط مع تأملنا الذاتي المتقّد ، سوف تفرز من بين تصوراتنا المسبقة ماهو مشروع وما هو غير ذلك — ذلك أن المسافة التاريخية بيننا وبين عمل من الماضي ، وبدلاً من أن تكون عقبة في وجه الفهم الصحيح ، تساعد فعلياً على مثل هذا الإدراك بتعريتها العمل من كل ما هو ذو دلالة عابرة .

ولعل من المناسب أن نسأل غادامير بأي تقليد يفكر وتقليد من هو هذا **التقليد** . فنظريته لا تكفّ عن افتراضها الشنيع بأن ثمة تقليداً « رئيساً » وحيداً ؛ وأن كل الأعمال « الشرعية » تسهم فيه ، وأن التاريخ يشكل مُتّصَلاً continuum لا ينقطع ، خالياً من أي تمزّق حاسم ، أو صراع أو تناقض ؛ وأن التحيزات التي نحن (مَنْ ؟) ورثناها من « **التقليد** » ينبغي تدليلها والتعلّق بها . وبعبارة **أخرى** ، فان هذه النظرية تزعم أن التاريخ هو موضع يمكن « لنا » **دوماً وفي** أي زمان أو مكان أن نؤوب إليه ؛ وأن عمل الماضي يعمّق فهمنا الذاتي الحاضر — بدلاً من أن يفسده — وأن الغريب هو مألوف دوماً **وبشكل** خفيّ . إنها ، باختصار ، نظرية في التاريخ مفرطة في رضاها عن نفسها ،

وإسقاطٌ على العالم ككل لوجهة نظر يعني لها «الفن» بصورة رئيسة تلك الآثار الكلاسيكية الباقية في التقليد الجرماني الرفيع . نظرية ليس لديها سوى تصور ضئيل للتاريخ والتقليد بوصفهما قوتين قامعتين فضلا عن كونهما محرّرتين ، وبوصفهما نطاقين يخترقهما الصراع والهيمنة . فالتاريخ بالنسبة لغادامير ليس مكان صراع ، وانقطاع وإقصاء وإنما « سلسلة متصلة »، ونهر دائم الجريان، بل إنه يكاد أن يكون نادياً ليلياً لذوي المزاج المتوافق . أما الاختلافات التاريخية فلا يمكن احتمال الاعتراف بوجودها إلا لكي تتم تصفيتها بسرعة من قبل فهم « يجسِّر المسافة الزمنية التي تفصل المؤِّول عن النص ؛ فيتغلب هكذا . . . على اغتراب المعنى الذي أصاب النصّ(٥) » . ولا حاجة للكفاح من أجل التغلب على المسافة الزمنية باسقاط المرء ذاته بحماس في الماضي ، كما اعتقد ويلهلم ديلثي وغيره ، مادامت هذه المسافة قد تجسّرت من قبل بواسطة العُرْف ،والتحيز والتقليد . إن للتقليد سلطة يجب أن نخضع لها : وليس هنالك سوى إمكانية ضئيلة لتحدي هذه السلطة نقدياً ، ولا مجال للتفكير بأن تأثيرها قد لا يكون خيِّراً . فالتقليد ، كما يقول غادامير ، « له تبريره الذي يقع خارج حجج العقل »(٦) .

وصف غادامير التاريخ مرة بأنه « المحادثة التي هي نحن » . فالتأويلية ترى التاريخ بمثابة حوار حيّ بين الماضي ، والحاضر والمستقبل، وتسعى بقوة لإزالة العقبات من وجه هذا الاتصال communication

(٥) الحقيقة والمنهج (توبنجن ، ١٩٦٠) ، ص ٢٩١ .
(٦) أورده فرانك لينتريشيا ، بعد النقد الجديد (شيكاغو ، ١٩٨٠) ص ١٥٣ .

المتبادل إلى مالا نهاية. وهي لا تستطيع تحمّل فكرة فشل الاتصال، فهذه ليست مجرد فكرة عابرة أو يمكن تصويبها بمجرد تأويل نصيّ أكثـــر حساسية ، وإنما هـــي فكرة **نظامـــية** systematic نوعاً ما: وينبغي القول انها قائمة في البنى الاتصالية لجميع المجتمعات . وبعبارة أخرى ، فان التأويلية لا تستطيع أن تتعامل مع إشكالية الإيديولوجيا — أي مع واقعة أن « حوار » التاريخ البشري الذي لا ينتهي هو في الغالب حوار من طرف واحد يوجهه الأقوياء إلى مسلوبيّ القوة، وانه إذا كان « حواراً » حقاً فانالمشاركين فيه — الرجال والنساء ، مثلاً — لا يحتلون مواقع متكافئة . والتأويلية ترفض أن تدرك أن الخطاب واقعٌ دوماً في شراك سلطة قد لا تكون حميدة بأية صورة من الصور ؛ بل إن خطابها بالذات هو الخطاب الذي تفشل أشد الفشل دلالةً في إدراك هذه الواقعة فيه .

تنزع التأويلية ، كما رأينا ، إلى التركيز على أعمال الماضي : والأسئلة النظرية التي تطرحها تنشأ أساساً من هذا المنظور . وعلى الرغم من أن ذلك لا يدهشنا ، نظراً لبداياتها مع الكتب المقدسة ، إلا أنه ذو دلالة أيضاً : فهو يوحي بأن دور النقد الأساسي هوفهم الكلاسيكيات. وإنه لمن الصعب أن نتخيّل غادامير ممسكاً بنورمان ميلر . وإلى جانب هذا الإلحاح التقليدي يسري إلحاح آخر : هو افتراض أن العمل الأدبي يشكل وحدة « عضوية » . فالمنهج التأويلي يسعى إلى إيجاد المكان الملائم لكل عنصر من عناصر النصّ في كلّ متكامل ، وذلك في عملية (سيرورة) اشتهرت باسم « الحلقة التأويلية » hermeneutical circle:

حيث يتم فهم الخصائص الفردية بارتباطها مع السياق كاملاً ، ويتم فهم السياق الكامل عبر الخصائص الفردية . ولا تأخذ التأويلية في حسبانها عموماً إمكانية أن تكون الأعمال الأدبية مفككة ، وغير متكاملة ، ومتناقضة داخلياً ، على الرغم من وجود أسباب عديدة للافتراض بأنها كذلك(٧) وجدير بالملاحظة أن إ . د . هيرش ، بالرغم من نفوره الشديد من المفاهيم العضوية الرومانسية ، يشارك أيضاً في التّحيز الذي مفاده أن كل نصّ أدبي هو كلّ متكامل، وأنّ من المنطقي أن يكون كذلك : فوحدة العمل تكمن في قصد المؤلِّف الذي يعمّ العمل برمته . أما في الواقع فما من سبب يمنع المؤلف من امتلاك مقاصد متعددة متناقضة ، أو يمنع قصده من أن يكون متناقضاً ذاتياً، لكن هيرش لا يحسب حساباً لمثل هذه الإمكانيات .

ويُعْرَف تطور التأويلية الأقرب عهداً في ألمانيا باسم «جماليات الاستقبال » reception aesthetics أو « نظرية الاستقبال » ، وهي بخلاف غادامير لا تركّز على أعمال الماضي بصورة حصرية . كما تتفحّص نظرية الاستقبال دور القارىء في الأدب، وبذا تكون تطوراً جديداً تماماً . حيث يمكن للمرء أن يُمَرْحِل تاريخ النظرية الأدبية الحديثة وبصورة تقريبية جداً في ثلاث مراحل : مرحلة . الإنشغال بالمؤلِّف (الرومانتيكية والقرن التاسع عشر) ؛ مرحلة الاهتمام الحصري بالنصّ (**النقد الجديد**) ؛ ومرحلة انزياح الاهتمام بشكل ملحوظ باتجاه القارىء في السنوات الأخيرة. ولقد كان القارىء

---

(٧) انظر بييرماشيري ، نحو نظرية للإنتاج الأدبي (لندن ، ١٩٧٨) ، وخاصة الجزء ١ .

على الدوام هو الأقلّ تميّزاً وقيمةً في هذا الثالوث — وهو أمر غريب، إذْ من دونه أو من دونها لن يكون هنالك أية نصوص أدبية على الإطلاق. فالنصوص الأدبية لا توجد على رفوف الكتب : إنها سيرورات تدليل Signification لا تتجسّد مادياً إلا في ممـــارسة القراءة . ولكي يحصل الأدب ، فان القارىء حيوي مثل المؤلّف تماماً .

ما الذي ينطوي عليه فعل القراءة ؟ دعونا نأخذ ، بصورة تكاد تكون عشوائية تماماً ، أول جملتين في رواية : « ما الذي فعلته بالثنائي الجديد ؟ » آل هانيما ، بِتْ وأنجيلا ، كانوا عُرَاةً »*.(من رواية **ثنائيات** لجون أبدايك) . ما الذي نفعله بهذا ؟لعلنا نرتبك للحظة، نظراً لغياب الصلة الواضح بين الجملتين، قبل أن نفهم أن ما يجري هنا هو العُرْف الأدبي الذي يمكن لنا أن ننسب من خلاله قطعة من الكلام المباشر إلى شخصية ما و إنْ لم يفعـــل النص ذلك صراحةً . فنستنتج أن شخصية ما ، لعلها بِتْ أو أنجيلا هانيما ، هي التي يصدر عنها القول الافتتاحي ؛ ولكن لماذا نفترض ذلك ؟ فلعل الجملة بين علامتي الاقتباس لم تُقَل مطلقاً : لعلها فكرة ، أو سؤال طرحه أحد ما آخر ، أو نوع مـــن التصدير epigraph في مطلـــع الرواية . ولعل أحداً ما آخر ، أو صوتاً مباغتاً من السماء ، هو الذي يوجهها إلى بِتْ وأنجيلا هانيما . لكن أحد الأسباب التي تجعل الحل الأخير يبدو غير محتمل هو أن السؤال أكثر عاميّة من أن يصدر عن صوت سماوي، ولعلنا نعلم أن أبدايك كاتب واقعي عموماً لا يلجأ عادة إلى مثل هذه الصنعات؛لكن نصوص كاتب مالا تشكّل كلّاً متماسكاً بالضرورة

(*) إن التعامل مع المثنى هنا تعامل الجمع ، كما هو الحال في اللغة الانجليزية ، مقصود . وسنرى بعد قليل سبب ذلك .

وقد لا يكون من الحكمة أن نتكىء على هذا الأفتراض بكل ثقلنا . ومن غير المحتمل ، على أسس واقعية ، أن يكون السؤال صادراً عن جوقة من البشر الذين يتكلمون سوية وبانسجام ، ومن غير المحتمل نوعاً ما أن يكون صادراً عن أحد سوى بِتْ وأنجيلا هانيما ، حيث نعلم في اللحظة التالية أنهما عاريان ، وقد نفكّر أنهما ثنائي متزوج ، ونعلم أن الثنائيات الأزواج ، في ضاحيتنا على الأقل من برمنجهام ، لا يمارسون التعرّي معاً أمام طرف ثالث ، بصرف النظر عما قد يفعلانه بصورة فردية .

ولعلنا نشكّل مسبقاً طقماً كاملاً من الاستنتاجات ونحن نقرأ هاتين الجملتين . فقد نستنتج ، مثلاً ، أن « الثنائي » المشار إليه هو رجل وامرأة ، بالرغم من عدم وجود ما يدلنا إلى الآن أنهما ليسا امرأتين أو نمرين صغيرين. كما نفترض أن من يطرح السؤال كائناً من كان لا يمكنه قراءة الأفكار ، فعندها لن يكون ثمة حاجة للسؤال. وقد نتوقّع أن السائل يقيم وزناً لرأي المُخَاطب ، بالرغم من عدم وجود سياق كافٍ بعد لكي نحكم أن السؤال ليس توبيخياً أو عدوانياً . ونتخيّل أن العبارة « آل هانيما » ربما تكون بَدَلاً قواعدياً * grammaitical apposition للعبارة « بِتْ وانجيلا » ، بحيث تشير إلى أن هذا هو لقبهما ، الأمر الذي يقدم دليلاً هاماً على كونهما متزوجين . ولكننا لا نستطيع أن ننفي إمكانية وجود جماعة من الناس تُدعى آل هانيما إضافةً إلى بِتْ وأنجيلا ، وربما قبيلة منهم ، وأنهم جميعاً عراة معاً

(*) البدل ، أو عطف البيان ، كلمة تتلو أخرى مباشرة لتوضيحها ويمكن أن تحل محلها نحوياً ودلالياً .

في قاعة ضخمة . فواقعةُ أن لبتْ وأنجيلا اللقب ذاته لا تثبت أنهما زوج وزوجة : فلعلهما أخ وأخت ، أو أب وبنت أو أم وابن متحللان أو يرتكبان الزنا بالمحارم . ونحن نفترض أنهما عاريان على مرأى واحدهما من الآخر ، في حين لم يُقَل لنا بعد ما يدلّ على أن السؤال لم يصرخ به أحد ما من إحدى غرف النوم أو أحد الأكواخ على الشاطئ باتجاه غرفة أخرى أو كوخ آخر . ولعل بِتْ وأنجيلا طفلان صغيران ، على الرغم من أن التكلّف النسبي في السؤال يقلل من هذا الاحتمال . وربما يكون معظم القرّاء قد افترضوا الآن أن بِتْ وأنجيلا هانيما ثنائي متزوج عاريان معاً في غرفة نومهما بعد حدثٍ ما ، لعله حفلة ، حضرها ثنائي متزوج حديثاً ، ولكن لا شيء من هذا يقال لنا فعلياً .

إن كون هاتين الجملتين هما أول جملتين في الرواية يعني ، بالطبع ، أن كثيراً من هذه التساؤلات ستتم إجابتنا عليها ونحن نواصل القراءة . لكن سيرورة التفكير والاستنتاج التي ساقنا إليها هنا جهلنا هي مجرد مثال أكثر دراميةً وتوتراً لما نفعله طوال الوقت عندما نقرأ. فكلما قرأنا سنصادف كثيراً من الإشكاليات الأخرى ، والتي لا يمكن حلّها إلا بمزيد من الافتراضات . صحيح أننا سوف نلتقي تلك الأنواع من الوقائع التي تمّ حَبْسُها عنّا في هاتين الجملتين ، ولكن سيظل علينا أن نبني تأويلات مشكوك بها لهذه الوقائع . وهكذا ، فان قراءة مطلع رواية أبدايك تورطنا في كمّ مدهش من العمل المعقّد ، واللا واعي إلى حد بعيد : حيث ننخرط طوال الوقت في بناء فرضيات عن معنى النصّ ، بالرغم من أننا نادراً ما نلاحظ ذلك . فالقارئ يقيم

صلات وروابط ضمنية ، ويسدّ ثغرات ، ويتوصل إلى استنتاجات وتجارب من أحاسيس باطنية ؛ وذلك يعني الاعتماد على معرفة ضمنية بالعالم عموماً وبالأعراف الأدبية على وجه الخصوص . والنصّ ذاته ليس في الواقع سوى سلسلة من « الإلماعات » الموجّهة إلى القارىء ، ودعواتٍ إلى بناء معنى من قطعة من اللغة . وبمصطلحات نظرية الاستقبال ، فان القارىء « يُمَكْنِسُ » concretize العمل الأدبي ، الذي ليس في ذاته سوى سلسلة من العلامات marks السوداء المرتبة على صفحة . ودون هذا الإسهام الفعّال المتواصل من قبل القارىء ، لن يكون ثمة عمل أدبي إطلاقاً . وأي عمل ، مهما بدا متماسكاً ، هو بالنسبة لنظرية الاستقبال مكوّن فعلياً من « ثقوب » ، مثل الطاولات تماماً بالنسبة للفيزياء الحديثة — كالثقب بين الجملة الأولى والثانية في **ثنائيات** مثلاً ، حيث ينبغي على القارىء تقديم صلة مفقودة . وهكذا يكون العمل مليئاً بـ « اللا تحديدات » ، وبعناصر تعتمد في تأثيرها على تأويل القارىء ، ويمكن تأويلها بعدد من الطرائق المختلفة ، وربما المتصارعة واحدتها مع الأخرى . والمفارقة في هذا هي أنه كلما ازدادت المعلومات التي يقدمها العمل ، ازداد اللا تحديد فيه . إن « عرّافات السواد والظلمة السريات »عند شكسبير هي بمعنى ما جملة تحصر نوع الساحرات المعنيات ، وتجعلهن أكثر تحديداً ، ولكن النصّ يجعل ذاته أقل تحديداً بينما هو يحاول أن يكون أكثر تحديداً ، لأن النعوت الثلاثة في الجملة غنية بايحاءاتها ، وتثير استجابات مختلفة لدى قرّاء مختلفين .

إن سيرورة القراءة ، بالنسبة لنظرية الاستقبال، هي دوماً عملية دينامية،وحركةٌ وكشفٌ يزدادانتعقيداً بمرور الوقت.فالعمل الأدبي لا

يوجد إلا كطقم من « الترسيمـــات » chemata أو الاتجاهات العامة كما يدعوها المنظرّ البولوني رومان إنغاردن، والتي على القارىء أن يقوم بتحقيقها. ولكي يفعل ذلك ، فإن القارىء سوف يجلب إلى العمل ضروباً معنية من « الفهم المسبق » ، وسياقاً مبهماً من القناعات والتوقعات التي يتمّ من ضمنها تقييم خصائص العمل المتنوعة . بيد أن هذه التوقعات ذاتها ستتعدّل من خلال ما نعرفه بتواصل عملية القراءة ، وستبدأ الحلقة التأويلية بالدوران — متحركة من الجزء إلى الكلّ ورجوعاً إلى الجزء . وفي كفاحه من أجل بناء معنى متماسك من النصّ ، فان القارىء سوف يختار عناصره وينظمّها في وحدات كليّة متصلة ، مقْصياً بعضها ومقدّماً بعضها الآخر ، و « مُمَاْسِساً » بعض المفردات بطرائق معينة ؛ وسوف يحاول أن يقبل منظورات مختلفة ضمن العمل وفي وقت واحد ، أو أن يتحول من منظور إلى منظور لكي يبني « وهماً » متكاملاً . وما علمناه في الصفحة الأولى سوف يخبو ويصبح « ضامراً » في الذاكرة ، وربما يتعدّل بما نعلمه لاحقاً . فالقراءة ليست حركة خطية مستقيمة ، أو مجرد شأن تراكمي : ذلك أن تأملاتنا البدئية تولّد إطاراً من المرجعية نؤوّل من ضمنه ما يأتي لاحقاً ، لكن ما يأتي لاحقاً قد يحوّل فهمنا الأصلي بصورة ارتجاعية ، مسلّطاً مزيداً من الضوء على بعض خصائصه ومعتّماً على بعضها الآخر . وكلما واصلنا القراءة فاننا نُسْقِط افتراضات ، وننقّح قناعات ، ونقيم استنتاجات وتوقعات أكثر فأكثر تعقيداً ؛ فكل جملة تفتح أفقاً تثبته الجملة التالية ، أو تتحداه أو تقوّضه . ونحن نقرأ قُدُماً ورجوعاً في الوقت ذاته ، ونتنبأ ونتذكّر ، وربما ندرك ما في النص من تحققات ممكنةٍ أخرى

أبطلتها قراءتنا . وعلاوةً ، فان كل هذه الفعالية المعقدة تجري على مستويات كثيرة في الوقت ذاته ، ذلك أن النصّ يملك « مؤخرات » و « مقدمات » ،وزوايا نظر سردية مختلفة ، وطبقات للمعنى متبدلة نتنقّل بينها بصورة متواصلة .

إن وولفغانغ آيزر ، من مدرسة كونستانس لجماليات الاستقبال ، والتي ناقشتُ نظرياتها باستفاضة أعلاه ، يتحدث في **فعل القراءة** (١٩٧٨) عن « الستراتيجيات » التي تطلق النصوص عملها ، وعن « ذخائــر » repertoires الثيمــات والإلماعات المألوفة التي تنطوي عليها . فلكي نقرأ ، نحن بحاجة للتآلف مع التقنيات والأعراف الأدبية التي ينشرها عمل محدد ؛ وينبغي أن نمتلك بعض الإحاطة بـ « سننه » ، أي بتلك القواعد التي تحكم بصورة نظامية الطرائق التي ينتج بها معانيه . لنعد مرة أخرى إلى دليل مترو الأنفاق في لندن والذي ناقشته في المدخل : « الكلاب يجب أن تُحْمَل على السلم الدّوار » . فلكي أفهم هذه الملاحظة أحتاج للقيام بما هو أكثر بكثير من مجرد قراءة كلماتها واحدة تلو أخرى . أحتاج لأن أعرف ، مثلاً ، أن هذه الكلمات تنتمي إلى ما يمكن أن ندعوه « سنّة إحالة أو إسناد » — أي أن الدليل ليس مجرد قطعة تزيينية من اللغة لتسلية المسافرين ، وإنما المقصود منه هو الإحالة إلى سلوك الكلاب والمسافرين الفعليين على سلالم دوّارة فعلية . وعليّ أن أحشد معرفتي الاجتماعية العامة لكي أدرك أن الدليل قد وُضِعَ هناك من قبل السلطات ، وأن هذه السلطات تملك قوة معاقبة المخالفين ،وأنني كواحدٍ من أفرادالشعبمعنّي ضمناًبهذا الدليل ، وهي أمور لا توضح الكلمات ذاتها أياً منها . وعليّ ، بعبارة أخرى ،

أن أتّكل على سنن وسياقات اجتماعية معينة لكي أفهم الملاحظة بالصورة الملائمة . لكني أحتاج أيضاً لأن أُفاعل هذه السنن والسياقات مع سنن وأعراف معينة في القراءة — أعراف تخبرني أن ما تعنيه عبارة « السلم الدوّار » هو هذا السلم الدوّار وليس سلماً في الباراغواي ، وأن ما تعنيه عبارة « يجب أن تُحمَل» هو « يجب أن تُحمَل الآن » ، وهلمجرا. وعليّ أن أدرك أن « جنس » genre الدليل هو على هذا النحو لكي يجعل من غير المحتمل أن يكون الالتباس الذي أشرت إليه في المدخل « مقصوداً » فعلاً . وليس من السهل التمييز هنا بين السنن « الاجتماعية » و « الأدبية » : ذلك أن مَلْمَسة « السُلّم الدوّار » باعتباره « هذا السُلّم» تتبنّى عُرْف قراءة يجتثّ الالتباس ، ويتوقف هو ذاته على شبكة كاملة من المعرفة الاجتماعية .

وإذاً ، فانني أفهم الملاحظة من خلال تأويلها بالارتباط مع سنن معينة تبدو ملائمة ؛ ولكن هذا لا يمثّل بالنسبة لآيزر كل ما يحدث في قراءة الأدب . فلو كان هنالك « مطابقة » تامة بين السنن التي تحكم الأعمال الأدبية والسنن التي نستخدمها في تأويلها ، لخلا كل أدب من الإلهام شأنه شأن دليل مترو الأنفاق في لندن . والعمل الأدبي الأشد تأثيراً بالنسبة لآيزر هو عمل يدفع القارىء إلى إدراك نقدي لسننه وتوقعاته العرفيّة المعتادة . فالعمل يستنطق ويحوّل القناعات الضمنية التي نجلبها إليه ، و « يشكّك » بعاداتنا الرتيبة في إدراك الأشياء فيدفعنا بذلك لأول مرة إلى الاعتراف بها كما هي حقاً . وبدلاً من أن يكتفي بمجرد تدعيم تصوراتنا المتعينّة ، فان العمل الأدبي القيّم ينتهك أو يتخطى هذه الطرائق المعيارية في الرؤية ، فيعلّمنا بذلك سنناً جديدة

للفهم . وثمة توازٍ هنـــا مع الشكلانية الروسية : ففي فعـــل القراءة ، يتمّ « نزع الألفة » عن افتراضاتنا العُـرْفية ، وموضعتها حيث يمكن نقدها وتنقيحها . وحين نعدّل النص بواسطة استراتيجياتنا في القراءة ، فان النصّ يعدّلنا في الوقت ذاته : ذلك أنه ، مثل الموضوعات في تجربة علمية ، قد يرد على« أسئلتنا » بـ« جواب » لم نتوقعه . وتكمن أهمية القراءة كلها ، بالنسبة لنا قد مثل آيزر ، في كونها تصل بنا إلى وعي ذاتي أعمق ، وتحثّنا على رؤية أكثر نقدية لهوياتنا الخاصة. لكأن ما « نقرؤه » ، ونحن نشقّ طريقنا عبر كتاب ، هو أنفسنا .

إن نظرية آيزر في الاستقبال تستند ، في الواقع ، إلى إيديولوجية إنسانوية ليبرالية : أي إلى قناعة بأن علينا في القراءة أن نكون مرنين ومنفتحين ، ومهيئين لوضع قناعاتنا الخاصة موضع سؤال وتركها تتبدّل . ويكمن خلف هذا الطرح تأثير التأويلية الغادامرية ، بثقتها بتلك المعرفة المخصبة التي تنبع من المواجهة مع غير المألوف .بيد أن إنسانوية آيزر الليبرالية ، شأن معظم مثل هذه المذاهب ، هي أقل ليبرالية مما تبدو عليه للوهلة الأولى . فهو يكتب أن قارئاً ذا التزامات إيديولوجية متينة من المحتمل ألاّ يكون قارئاً وافياً وملائماً ، ذلك أنه أو أنها من غير المحتمل أن يكونا منفتحين تجاه القوة المحوِّلة في الأعمال الأدبية . وما ينطوي عليه هذا هو أننا لكي نخضع لتحوّل بين يدي النصّ ، علينا أصلاً ألاّ نحمل سوى قناعات مؤقتة تماماً . فالقارىء الجيد لابدّ أن يكون ليبرالاً مسبقاً : لأن فعل القراءة ينتج نوعاً من الذات الانسانية التي يفترضها مسبقاً أيضاً . وثمة مفارقة أخرى هنا : فحين نحمل قناعاتنا بخفـّةٍ أصلاً ، لن يكون استنطاقها وهدمها من قبل

النص" أمراً هاماً وذا دلالة كبيرة في الواقع . وبعبارة أخرى ، فإن" ما يحدث لن يكون هاماً في الحقيقة. وعلينا ألاّ نلوم القارىء كثيراً ، فهو يعود ببساطة إلى نفسه أو نفسها كذات أكثر ليبرالية بكل ما في الكلمة من معنى . إن كل ما يتعلّق بالذات القارئة هو عرضة للسؤال في فعل القراءة ، ما عدا أي نوع من الذات (الليبرالية) هي هذه الذات : فهذه الحدود الايديولوجية لا يمكن انتقادها بأية طريقة من الطرق ، ذلك أن النموذج برمته سينهار آنئذ . وبهذا المعنى ، فان تعددية plurality وانفتاح سيرورة القراءة ليسا مباحين إلا لأنهما يفترضان مسبقاً نوعاً معيناً من الوحدة المغلقة التي تبقى في الموضع الملائم على الدوام : إنها وحدة الذات القارئة ، التي لا يتم" انتهاكها وتخطّيها إلا لكي تعود إلى ذاتها أكثر امتلاء. وكما هو الحال مع غادامير ، فان بمقدورنا أن نغزو منطقة في الخارج لأننا نبقى سراً في موطننا على الدوام . أما القارى الذي يؤثر فيه الأدب بأشد العمق فهو قارىء مجهّز مسبقاً بالنوع « الصحيح » من القدرات والاستجابات ، وبارع في استعمال تقنيات نقدية معينة ومطّلع على على أعراف أدبية معينة ؛ ولكن هذا النوع من القارىء هو بالضبط ذلك النوع الذي يحتاج أقل من غيره للتأثّر . فمثل هذا القارى « متحوّل» منذ البداية ، وهو غير مستعد لتحمل مخاطر تحول آخر إلا بسبب هذه الواقعة . ولكي تقرأ الأدب « بفعالية » عليك أن تمارس قدرات نقدية معينة ، وهي قدرات لا يمكن تعريفها إلا بصورة إشكالية ؛ بيد أن هذه القدرات بالضبط هي التي لن يكون « الأدب » قادراً على مساءلتها ، لأن وجوده ذاته متوقف عليها . فما تعرّفه بوصفه عملاً « أدبياً » سيكون مرتبطاً بصورة وثيقة دوماً مع ما تعتبره تقنيات نقدية « ملائمة » : أي أن عملاً « أدبياً » ما سوف يعني ، إلى هذا الحد أو ذاك ، عملاً يمكن

إيضاحه بصورة مفيدة من خلال مناهج البحث هذه . ولكن الحلقة التأويلية ستكون في هذه الحالة حلقة شريرة حقاً لا حلقة خيّرة : فما ستناله من العمل سيتوقف بمقياس واسع على ما تضعه فيه أصلاً ، ولا يوجد هنا سوى حيّز ضيق لـ « تحدّي » القارىء تحدّياً حاسماً . ويبدو أن آيزر يتفادى هذه الحلقة الشريرة بالتشديدعلى سلطة الأدب في تعطيل سنن القارىء وتغيير هيئتها؛ لكن هذه بحد ذاتها ، وكما حاولت أن أبيّن ، تفترض بصمت ذلك النوع بالضبط من القارىء « المتعيّن» given الـــذي تأمل أن يولد عبر القراءة . إن انغلاق الدارة بين القارىء والعمل يعكس انغلاق مؤسسة **الأدب** الأكاديمية ، التي لا حاجة لأن تهتم سوى بأنواع معينة من النصوص والقرّاء .

إن مذاهب الذات الموحّدة والنصّ المغلق تبطّن سراً ما يبدو من انفتاح ظاهري في نظرية الاستقبال . وها هو رومان إنغاردن في **العمل الأدبي الفني** (١٩٣١) يفترض بصورة عقائدية أن الأعمال الأدبية تشكّل وحدات كلية عضوية ، وأن الهدف من ملء القارىء « لا تحديداتها » هو إكمال هذا الانسجام . فعلى القارى أن يصل بين أجزاء وشرائح العمل المختلفة بطريقة « ملائمة »، أي بطريقة كتب الأطفال المصوّرة التي يتم تلوينها تبعاً لتعليمات المصنّع . إن النصّ بالنسبة لإنغاردن يأتي مجهزاً مسبقاً بلا تحديداته الخاصة ، وعلى القارى أن يلمسه« بصورة صحيحة » . لكن هذا يحدّ من فعالية القارىء ، مختزلاً إياه مع الوقت إلى مجرد نوع من عامل الساحة * handyman

(*) الرجل الذي يستخدم لأداء ضروب مختلفة من العمل .

الأدبي ، يتسكع حول اللا تحديد الغريب ويملؤه . أما آيزر فهو من نوع المُسْتَخْدِمين الأكثر ليبرالية، إذْ يمنح القارىء درجة أكبر من المشاركة في الأرباح مع النصّ : فللقراء المختلفين حرية تحقيق العمـــل بطرائق مختلفة actualize ، وليس ثمة تأويل صائب وحيد يمكنه أن يستنفدإمكانية العمل الدلالية . إلاّ أن تعليمات صارمة تحدّ من هذا السخاء : فعلى القارىء أن يبني النص بحيث يجعله متماسكاً داخلياً . ونموذج القراءة الآيزري هو نموذج وظيفي functionalist أساساً : حيث يجب تكييف الأجزاء مع الكل على نحو متماسك . والواقع هو أن تأثير علم النفس الجشتالتي Gestalt * ، واهتمامـــه بمكاملة الإدراكات المنفصلة في كلٍّ قابل للفهم، يكمن خلف هذا التحيّز الاعتباطي.ويبقى صحيحاً أن هذا التحيز يسري عميقاً جداً لدى النقّاد المحدثين بحيث تصعب رؤيته مجرد تحيّز — إنه نزوع مذهبي ، ليس أقل إثارة للجدل والخلاف من أي نزوع آخر . فلا حاجة مطلقاً لافتراض أنّ الأعمال الأدبية إما أن تشكّل وحدات كلية منسجمة أو يجب نجعلها كذلك ، وأنّ كثيراً من تضاربات المعنى وتعارضاته الموحية يجب أن « تُسبق » بنقد أدبي يحثّها على تشكيل هذا الكلّ المنسجم . ويرى آيزر أن إنغاردن « عضوي » إلى حد بعيد في نظرته إلى النص ، وهو يقدّر الأعمال الحداثية ، التعددية لأنها تجعلنا أكثر وعياً لذواتنا حيال العمل الخاص بتأويلها . ولكن « انفتاح » العمل هو

(*) علم النفس الجشتالتي : يقوم رأيه الأساسي على أن السيرورات الذهنية والسلوك لا يمكن تحليلهما ، دون باق ، إلى وحدات أو عناصر ، ذلك أن الكلية والتنظيم العضوي خاصيتان أساسيتان في هذه السيرورات .

في الوقت ذاته شيء تنبغي إزالته تدريجياً ، في غضون بناء القارىء لفرضية عمل يمكنها أن تفسر العدد الأكبر من عناصر العمل وتجعلها متماسكة على نحو متبادل .

وهكذا تحثّنا اللا تحديدات على وضع حد لها ، واستبدالها بمعنى راسخ ليس إلا . فهذه اللا تحديدات ، تبعاً للتعبير السلطوي الكشّاف الذي يستخدمه آيــزر ، يجب « تسويتها * » normalize — أي ترويضها وإخضاعها لبنية ثابتة داجنة ذات معنى . ويبدو أن القارىء يكون متورطاً في مقارعة النصّ بقدر ما يكون متورطاً في تأويله ، مكافحاً لتثبيت ما فيه من إمكانية فوضوية « متعددة الدلالة » polysemantic ضمن نوعٍ من الإطار المُدَبَّر . فآيزر يتحدث بصراحــة تامة عن « ردّ » هذه الإمكانية متعددة الدلالة إلى نوع ما من النظام — وهذا كلام غريب ولافت للانتباه بالنسبة لنا قد « تعددي » . وما لم يَجْرِ هذا الردّ ، فان الذات القارئة الموحّدة ستتعرض للخطر ، وتغدو غير قادرة على العودة إلى ذاتها بوصفها كياناً متوازناً في معالجة للقراءة « ذات تصويب ذاتي » .

من المناسب دومــاً اختبار أيــة نظرية أدبية بطرح السؤال : كيف يمكن أن تتعامل مع **مأتم فينيجان** لجيمس جويس ؟ والجواب في حالة آيزر لا يمكن إلا أن يكون : ليس بصورة حسنة . صحيح أن آيزر يُعنى بعمل جويس **يوليسيز** ، إلا أن اهتماماته النقدية الرئيسية هي بالقصّ الواقعي منذ القرن الثامن عشر ، وثمة طرائق يمكن بواسطتها

(*) أي جعلها سوية ، معيارية .

جعل يوليسيز مشاكلة" لهذا النموذج . فهل ينطبق رأي آيزر الذي مفاده أن معظم الأدب الشرعي ينتهك السنن المُستقبلة ويوقع الاضطراب فيها على القرّاء المعاصرين لهوميروس ، أو دانتي أو سبنسر ؟ ألا تليق وجهة النظر هـــذه بليبرالي أوروبي حديث ، يعتبر أن «أنظمة الفكر» محتّم عليها أن تتّصف بنوعٍ من الطابع السلبي وليس الإيجابي ، ويتطلّع بالتالي إلى ذلك النوع من الفن الذي يبدو أنه يقوّضها ؟ ألم يثبّت كمٌّ كبير من الأدب «الشرعي» السنن المُستقبلة لزمنه بدلاً من أن يوقع الاضطراب فيها ؟ إن وضع سلطة الفن في السلبي بالدرجة الأولى – أي في الانتهاكي والنازع للألفة – ينطوي لدى كل من آيزر والشكلانيين على موقف محدد من الأنظمة الاجتماعية والثقافية للحقبة التي يعيش فيها المرء : موقف يصل ، عند الليبرالية الحديثة ، إلى حدّ الاشتباه بهذه الأنظمة الفكرية . وقدرة الليبرالية على فعل ذلك هي شهادة بليغة على إغفالها لنظام فكري محدد : هو ذلك النظام الذي يدعم موقعها الخاص .

ولكي نفهم حدود إنسانوية آيزر الليبرالية ، يمكن أن نضعه بايجاز قبالة منظرٍ آخر للاستقبال ، هو الناقد الفرنسي رولان بارت . وكما يمكن لنا أن نتوقع ، فان مقاربة بارت **لذّة النصّ** (١٩٧٣) تختلف عن مقاربة آيزر – وإذا ما تكلمنا بصورة مقولبة ، فانه اختلاف بين داعية فرنسي إلى مذهب المتعة * hedonism وعقلاني ألمـــاني . ففي

(*) مذهب المتعة هو نظرية في الأخلاق . تعرف الخير بأنه ما يؤدي إلى لذة أو إلى خلاص من الألم ، والشر بأنه ما قد يسبب الألم . وبلغت نظريات اللذة ذروتها عند أبيقور ، كما أنها محور المذهب النفعي عند بنتام .

حين يركز آيزر أساساً على العمل الواقعي ، يقدم بارت وصفاً للقراءة متعارضاً بحدة وذلك بتناوله النصّ الحداثي ، الذي يحلّ كل معنى مميز إلى لعب حر للكلمات ، ويسعى إلى نقض الأنظمة الفكرية القامعة من خلال انزلاق اللغة وانسلالها اللذين لا ينتهيان . ونصّ كهذا لا يحتاج إلى « التأويلية » بقدر ما يحتاج إلى « الإيروسية » * erotics : فبما أنه ليس ثمة وسيلة لإيقاف هذا النص عند معنى محدد ، فان القارىء يبذخ ويسترسل في انزلاق الأدلة signs المعذّب الذي ما يكاد يدني المعنى حتى يبعده ، وفي الومضات المثيرة للمعاني التي ما تكاد تطفو على السطح حتى تغطس ثانية . وإذْ يقع القارىء في شراك رقص اللغة المفعم بالحيوية هذا ، ويبتهج بأنسجة الكلمات ذاتها ، فانه لا يتمتع باللذات الهادفةالتي يستمدهامن بناء نظام متماسك، ومن ربط العناصر النصيّة بحيث تدعم ذاتاً موحّدةً unitary ، بقدر ما يعاني الارتعاشات المازوخية التي تتأتى من الشعور بأن الذات ممزقة ومنتشرة عبر الأشراك المتشابكة للعمل ذاته. فالقراءة ليست مِخْبراً وإنما بدواراً**.وعوضاً عن إعادة القارىء إلى الذات ،في استعادة نهائية للذاتية التي وضعها فعل

(*) إيروس : إله الحب عند الأغريق وابن أفروديت . ويستخدم مصطلح الايروسية في كتابات التحليل النفسي للدلالة على الشبق والشبقية . ويستعمل فرويد الايروس في كتابه « ما وراء مبدأ اللذة » بحيث يضمنه مجمل نزوات الحياة في مقابل نزوات الموت « ثاناتوس » ، وهو إله الموت عند الأغريق .

(**) البدوار ، boudoir . ، مخدع السيدة أو حجرة لبسها وجلوسها .

القراءة موضع سؤال، فان النصّ الحديث يفجرّ الهوية الثقافية الآمنة للقارىء أو القارئة ، في **متعة** Jouissance هي بالنسبة لبارت نعيماً قرائياً ورعشة جنسية في آنٍ معاً .

بيد أن نظرية بارت ، وكما يمكن للقارىء أن يشكّ ، ليست خلواً من الإشكاليات . فثمة شيء مضطرب نوعاً ما في هذه المتعيّة الطليعية المتساهلة مع ذاتها في عالم يفتقر فيه الآخرون ليس للكتب وحسب بل وللقوت أيضاً . وإذا ما كان آيزر يقدم لنا نموذجاً « سوائياً » كالحاً يكبح ما في اللغة من إمكانية طليقة ، فان بارت يأتينا بتجربة خصوصية ، لا اجتماعية ، وفوضوية في جوهرها لعلها ليست سوى وجه العملة الآخر . فكلا هذين الناقدين ينمّان عن مقت ليبرالي للفكر المنظّم ؛ وكلاهما يتجاهلان موقع القارىء في التاريخ وإن بطريقتين مختلفتين. فالقراء لا يواجهون النصوص في فراغ : كل القرّاء لهم مواقعهم الاجتماعية والتاريخية، الأمر الذي يسهم بعمق في تأويلهم للأعمال الأدبية. وبالرغم من إدراك آيزر لما في القراءة من بعد اجتماعي ، إلا أنه يختار التركيز على أوجهها « الجمالية » ؛ في حين أن هانز روبرت ياوس ، وهو عضو في مدرسة كونستانس ذو عقلية أكثر تاريخية ، يسعى على الطريقة الغاداميرية إلى وضع العمل ضمن « أفقه » التاريخي ، وسياق المعاني الثقافية التي تمّ إنتاجه ضمنها ، ومن ثم يسبر علاقات الانزياح بين النص و « الآفـــاق » المتغيّرة لقرّائه التاريخيين . أما هدف هذا العمل فهو إنتاج نوع جديد من التاريخ الأدبي – نوع متمركز ليس على المؤلّفين ، والتأثيرات والاتجاهات الأدبية ، وإنما على الأدب كما تعرّفه وتؤوّله لحظات « الاستقبال » التاريخي المتنوعة الخاصة به. فليست

المسألة أن الأعمال الأدبية ذاتها تبقى ثابتة بينما تتغير تأويلاتها، وإنما أن النصوص والتقاليد الأدبية ذاتها تتبدّل كثيراً تبعاً لـ « الآفاق » التاريخية المتنوعة التي يتم استقبالها ضمنها .

إلا أن الدراسة الأكثر تفصيلاً للاستقبال الأدبي هي دراسة جان بول سارتر **ما الأدب ؟** (١٩٤٨) . وما يوضحه كتاب سارتر هذا هو أن استقبال عمل ليس أبداً مجرد واقعة « خارجية » بالنسبة لهذا العمل ، أو أمراً طارئاً مثل مراجعات الكتب ومبيعات المكتبات . وإنما هو بعد مكوّن للعمل ذاته . فكل نصّ أدبي قائم على إحساس بجمهوره المحتمل ، وينطوي على صورة لمن كُتِبَ لهم : وكل عمل يسنّ ضمن ذاته ما يدعوه آيزر « قارئاً ضمنياً »، ويُلْمِعُ في كل إيماءة من إيماءاته إلى نوع « المُخَاطَب » الذي يتوقعه . ذلك أن « الاستهلاك » ، في الانتاج الأدبي كما في أي نوع آخر من الانتاج ، هـو جزء من عملية الانتاج ذاتها . وحين تُفْتَتَحُ روايـة بالجملـة « Jack staggered red – nosed out ofthepub »* ، فانها تتضمن مسبقاً قارئاً يفهم الانجليزية المتطورة جيداً ، ويعرف ماهي الحانة ولديه معرفة ثقافية بالصلة بين الكحول وتوهّج الوجه . ولا يقتصر الأمر على أن الكاتب « يحتاج جمهوراً » : فاللغة التي يستخدمها تنطوي مسبقاً على نوع من الجمهور المحتمل دون غيره ، وهذه مسألة ليس لديه فيها خيارات كثيرة بالضرورة . فحتى لو لم يكن في ذهن كاتب ما أيّ نوع محدد من القارىء وحتى لو كان متعالياً وغير مبَالٍ بمن يقرأ عمله ، فان فعل الكتابة ذاته يتضمن مسبقاً نوعاً معيناً من القارىء ، بمثابة بنية داخلية للنصّ . وحتى حين أكلمّ نفسي ، فان كلماتي لن تكون كلمات أبداً ، ما لم

(*) راح جاك يترنح بأنفه المحمر خارجاً من الحانة .

تتوقع ، هي وليس أنا ، سامعاً محتملاً . وهكذا تنطلق دراسة سارتر لتطرح السؤال « لمن يكتب المرء ؟ » ، إنما من منظور تاريخي وليس « وجودياً » .وهي تقتفي مصير الكاتب الفرنسي منذ القرن السابع عشر حيث وقّع الأسلوب « الكلاسيكي » عقداً ثابتاً أو إطاراً مشتركاً من الافتراضات بين المؤلّف والجمهور ، وصولاً إلى الوعي الذاتي الغارز في اللحم والنامي إلى الداخل في أدب القرن التاسع عشر الموجّه بصورة لا مفرّ منها إلى برجوازية يزدريها . وتنتهي الدراسة بمأزق الكاتب « الملتزم » المعاصر ، الذي لا يمكنه أن يوجّه عمله إلى البرجوازية ، أو الطبقة العاملة ، أو إلى اسطورةٍ ما عن « الانسان عموماً » .

ويبدو أن نظرية الاستقبال من النوع الياوسي أو الآيزري تطرح إشكالية ابستمولوجية (معرفية) ملّحة . فحين نعتبر « النصّ في ذاته » بمثابة نوع من الهيكل العظمي ، أو طقم من « الترسيمات » التي تنتظر ملمستها بطرائق متنوعة من قبل قرّاء متنوعين ، كيف يمكن لنا أن نناقش هذه الترسيمات بأية حال دون أن نكون قد ملمسناها مسبقاً ؟ وعند الحديث عن « النصّ ذاته » واتخاذه معياراً قبالة تأويلات محددة ، هل يُعنى المرء أبداً بما يتعدّى الملمسة الخاصة به ؟ وهل يدّعي الناقد معرفة شبه إلهية بـ« النصّ في ذاته » ،معرفة ينكرها على القارىء المجرّد الذي عليه أن يكتفي ببنائه الجزئي حتماً للنصّ ؟ وبعبارة أخرى ، فان هذه الإشكالية هي نسخة أخرى من الإشكالية القديمة المتعلقة بكيف يمكن للمرء معرفة أن الضوء في الثلاجة مطفأ حين يكون الباب مغلقاً . ورومان إنغاردن يأخذ في حسبانه هذه الصعوبة لكنه لا يستطيع أن يقدم لها حلاً وافياً ؛ أم آيزر فيتيح للقارىء درجة كبيرة من الحرية ، ولكننا لسنا أحراراً بحيث نؤول كما نرغب . فلكي يكون تأويل ما ،تأويلاً لهذا النصّ دون غيره ،ينبغي أن يكون بمعنىً ما مقيّداً

منطقياً من قبل النصّ ذاته . فالعمل ، بعبارة أخرى ، يمارس درجة من التحديد على استجابات القرّاء له ، وإلاّ سيبدو النقد وقد سقط في فوضوية مطبقة . فلا تكون رواية **بيت منعزل** سوى ملايين القراءات المختلفة ، والمتضاربة غالباً التي يلحقها بها القرّاء ، بينما يتلاشي « النصّ ذاته »مثل x غامضة . ولكن ماذا لو أن العمل الأدبي لم يكن بنية محددة تشتمل على شيءٍ من عدم التحديد ، وإنما كان كل ما في النص بعيد عن التحديد ، فعلى أية طريقة سيعتمد القارىءفي اختياره أن يبنيه ؟ وبأي معنى يمكننا عندها أن نتكلم عن تأويل للعمل « ذاته » ؟

بيد أن هذا لا يمثل عائقاً سوى بالنسبة لبعض منظّري الاستقبال . فالناقد الأميركي ستانلي فيش سعيد تماماً لقبول أن ليس ثمة مطلقاً أي عمل أدبي « موضوعي » على طاولة البحث ، حين نفكّر جيداً بذلك . و**بيت منعزل** ليست سوى كل التفسيرات المُنَوَّعة التي أُعْطِيت أو سوف تعطى لهذه الرواية . والكاتب الحقيقي هو القارىء : فالقرّاء، إذْ لم يرتضوا مجرد الشراكة الآيزرية في أرباح المشروع الأدبي ، يطيحون الآن برؤساء العمال ويعتاون سدّة السلطة . والقراءة ، عند فيش ، ليست مسألة اكتشاف لما يعنيه النصّ ، وإنما سيرورة اختبار لما **يفعله** بك . أما تصور فيش عن اللغة فهو تصوّر ذرائعي : وعلى سبيل المثال ، فانّ القلْب* inversion الألسني قد يولّد فينا شعوراً بالدهشة أو فقدان الاتجاه ، والنقد ليس سوى تفسير وتوصيف للاستجابات الحادثة لدى القارىء تجاه تعاقب الكلمات على الصفحة . لكن ما « يفعله » بنا النصّ يتعلّق فعلاً بما نفعله به ، أي مسألة تأويل ؛

(*) القلب هو وضع الفعل المساعد قبل المبتدأ لتحويل الجملة الإخبارية إلى جملة استفهامية أو لغير ذلك .

وموضوع الاهتمام النقدي هو بنية ممارسة القارىء وتجربته . وليس أية بنية « موضوعية » ينبغي إيجادها في النصّ ذاته . وكل ما في النصّ ــ قواعده ، ومعانيه ، ووحداته الشكلية ــ هو نتاج تأويل ، وليس مُعْطَىً « وقائعياً » بأي معنى من المعاني ؛ وهذا ما يدعو إلى طرح السؤال المخادع عمّا يعتقد فيش أنه يؤوّله عندما يقرأ . وجوابه الصريح على هذا السؤال هو أنه لا يعلم ؛ ولكنه يعتقد أن لا أحد آخر يعلم أيضاً .

والواقع أن فيش مهتم بأن يكون يقظاً تجاه الفوضوية التأويلية التي يبدو أن نظريته تفضي إليها . ولكي يتجنب تحلل النصّ إلى آلاف القراءات المتنافسة ، فانه يلجأ إلى « استراتيجيات تأويلية » معينة يشترك بها القرّاء ، وتحكم استجاباتهم الشخصية . الأمر الذي لا تفعله أية استجابة قرائية قديمة : فالقرّاء المعنّيون هم قرّاء « عارفون أو مطّلعون» فقسوا في المؤسسات الأكاديمية ، ومن غير المحتمل بالتالي أن تكون استجاباتهم شديدة التباعد واحدتها عن الأخرى بحيث تُحبط كل جدال عقلاني . ولكنه يلحّ على أنّ لا وجود لأي شيء مهما يكن « في » العمل ذاته ــ أي أن كامل فكرة المعنى باعتباره « محايثاً » immanent للغة النصّ ، منتظراً تحرره بواسطة تأويل القارىء ، ليست إلاّ وهماً موضوعياً . وهو يعتبر أن وولفغانغ آيزر قد راح ضحية هذا الوهم بالضبط .

إن الخلاف بين فيش وآيزر هو إلى حدّ ما خلاف لفظي . وفيش محقّ تماماً في ادعائه أن لا شيء ، في الأدب أو العالم عموماً ، « متعيّن» أو « محدد » ، إذا كان المقصود بذلك « غير مؤوّل» . فليس ثمة وقائع

« بهيمية مستقلة » ، عن المعاني الإنسانية ؛ وليس ثمة وقائع لا نعرف بها . ولكن هذا ليس ما تعنيه كلمة « متعيّن » بالضرورة أو حتى بشكل عادي : وقلة قليلة من فلاسفة العلم هم من ينكرون اليوم أن المعطيات في المخبر هي نتاج تأويل ، ولكنها ليست بأويلات بالمعنى الذي للنظرية الداورينية في التطور . فثمة اختلاف بين الفرضيات العلمية والمعطيات العلمية ، بالرغم من أن كليهما « تأويلات » بصورة لا يرقى إليها الشك ، وما تتخيله فلسفة العلم التقليدية من هوّة كأداء بينهما هو وهم بالتأكيد (٨) . ويمكنك القول إن الإدراك الحسي لإحدى عشرة علامة سوداء كما في كلمة « nightingale * » هو تأويل ، أو أن الإدراك الحسي لشيء مثل «أسود» أو «احدى عشرة» أو «كلمة» هو تأويل ، وتكون محقّاً ؛ ولكنك ستكون مخطئاً حين تقرأ هذه العلامات في معظم الأحوال على أنها تعني « nightgown ** » . فالتأويل الذي يمكن أن يوافق عليه الجميع هو طريقة لتعريف واقعة . وأصعب من ذلك تبيان أن تأويلات لقصيدة كيتس « أغنية إلى عندليب » هي مخطئة . فالتأويلات بهذا المعنى الثاني الأوسع تجري عادة في مواجهة ما تدعوه فلسفة العلم « لا تحديد النظرية » ، وتعني به أيّ طقم من المعطيات يمكن تفسيره بأكثر من نظرية واحدة . ولا يبدو أن هذه هي الحال لدى تقرير ما إذا كانت العلامات الإحدى عشرة التي أشرت إليها تشكل كلمة (nightingale) أو (nightgown) .

(٨) انظر ماري هيس ، ثورات وإعادات بناء في فلسفة العلم (بريتون ، ١٩٨٠) وخاصة الجزء ٢ .

(*) عندليب .

(**) منامة ، ثوب النوم .

إن كون هذه العلامات تشير إلى نوع معين من الطيورهو أمر اعتباطي تماماً ، ومسألة عُرْف ألسني وتاريخي . ولو أن اللغة الانجليزية تطورت بشكل مختلف ، لعلها ما كانت لتشير إلى ذلك ؛ ولعل ثمة لغة لا أعرفها تشير فيها هذه العلامـــات إلى « dichotomous * » . ولعل ثمة ثقافة لا تدرك هذه العلامات بوصفها دمعات مطلقاً ، أي بوصفها « علامات » بالمعنى الذي لدينا ، وإنما تراها كأجزاء صغيرة ماكثة في الورقة البيضاء وبارزة نوعاً ما . وقد يكون لدى هذه الثقافة أيضاً نظام للعدّ مختلف عن نظامنا فتحسب هذه العلامات ليس باعتبارها إحدى عشرة وإنما ثلاث زائد عدد غير محدَّد . وقد لا يكون ثمة تمييز ، في الشكل الخاص بها من أشكال الكتابة ، بين الكلمتين المقابلتين لكل من (nightingale) و (nightgown) ، وهلمجـــرا : فليس ثمـــة ماهو « متعيّن » إلهياً أو ثابت دون تبدّل فيما يتعلق باللغة ، الأمر الذي تشير إليه واقعة أن الكلمة الانجليزية « nightingale » قد اتخذت أكثر من معنى واحد في حينها . لكن تأويل هذه العلامات هو أمر مقيَّد ، ذلك أن العلامات غالباً ما تُستخدم بطرائق معينة من قبل الناس في ممارساتهم الاجتماعية لفعل الاتصال ، وهذه الاستخدامات الاجتماعية العملية هي المعاني المختلفة للكلمة . وعندما أحدد الكلمة في نصّ أدبي ، فان هذه الممارسات الاجتماعية لا تزول ببساطة . وقد أتوصل بعد قراءة العمل إلى شعور بأن الكلمة تعني الآن شيئاً مختلفاً تماماً ، وأنها تشير إلى « dichotomous » وليس إلى نوع من الطيور ، بسببٍ من سياق المعاني المتحوّل الذي تمّ حشرها فيه . بيد أن تحديد الكلمة يشتمل أصلاً على إحساس بما هي عليه استعمالاتها الاجتماعية العملية .

(*) منقسم إلى قسمين ، متفرع إلى فرعين .

إن الزعم الذي مفاده أن بمقدورنا جعل النصّ الأدبي يعني ما نريد هو زعم مبرر تماماً بمعنى من المعاني . فما الذي يمنعنا ؟ إذْ ليس ثـّمة نهاية لعدد السياقات التي قد نبتكرها لكلماته كي نجعلها تدلّ على نحو مختلف . وبمعنى آخر ، فان الفكرة هذه هي فانتازيا محضة فقست في عقول أولئك الذين صرفوا وقتاً طويلاً في غرفة الصفّ . ذلك أن هذه النصوص تنتمي إلى لغة ككل ، ولها علاقات يصعب حلّها بممارسات ألسنية أخرى ، مهما يكن مقدار إفسادها لها وانتهاكها ؛ فاللغة ليست في الواقع شيئاً يمكننا أن نفعل به ما نشاء دون قيد . وحين لا أستطيع قراءة كلمة (nightingale) دون أن أتخيّل كم هي مدعاة للسعادة تلك العودة من المجتمع المديني إلى سلوان **الطبيعة** ، فان الكلمة يكون لها آنذاك سلطة بالنسبة لي ، أو عليّ ، سلطة لا تتبخّر سحرياً عندما أصادفها في قصيدة.وهذا جزء مما يعنيه القول إن العمل الأدبي يقيّد تأويلاتنا لـه ، أو إن معناه « ماكث » فيه إلى حدّ ما . فاللغة حقل قوى اجتماعية تشكّلنا حتى جذورنا ، وإنها لخدعة أكاديمية أن نرى العمل الأدبي بمثابة نطاق لإمكانيات لا نهائية تواصل الفرار من حقل اللغة هذا .

ومع ذلك ، فان تأويل قصيدة هو أكثر حرية من تأويل ملاحظة مترو لندن . ذلك أن اللغة في الحالة الأخيرة هي جزء من وضعية عملية تنزع إلى إقصاء قراءات معينة للنص وشرعنة أخرى . وهذا ، كما رأينا ، ليس تقييداً مطلقاً بأي حال من الأحوال ، وإنما هو تقييد هام وذا دلالة . وفي حالة الأعمال الأدبية ، ثمة أيضاً في بعض الأحيان وضعية عملية تقصي قراءات معينة وتجيز أخرى ، وتُعْرف باسم المعلّم . إنها الوضعية الأكاديمية ، مستودع الطرائق المُشرْعَنة اجتماعياً

في قراءة الأعمال ، والتي تعمل بمثابة تقييد . وبالطبع فان هذه الطرائق المُجَازة في القراءة ليست « طبيعية » أبداً ، وليست أيضاً مجرد طرائق أكاديمية : إنها تتعلق بأشكال التقييم والتأويل المهيمنة في المجتمع ككل. وهي تظلّ فاعلة حين أقرأ رواية شعبية في قطار ، دون أن تقتصر على قراءة قصيدة في صفّ جامعي وحسب . بيد أن قراءة رواية تبقى مختلفة عن قراءة إشارة مرور لأن القارىء لا يكون مجَهزاً مسبقاًبسياق جاهز يجعل اللغة مفهومة. ورواية تفتتح بالجملة : « كان لوك يعدو بكل ما أوتي من قوة » تقول للقارىء ضمناً : « إنني أدعوك لتخيّل سياقيكون فيه القول السابق مفهوماً(٩)» .وسوف تبنيالرواية السياقهذابالتدريج ، او إذا أحببتم فان القارىء سوف يبني هذا السياق للرواية بالتدريج . وحتى هنافان الأمر ليس أمر حرية تأويلية مطلقة: وبما أنني أتكلم الانجليزية ، فان الاستخدامات الاجتماعية لكلمات مثل « يعدو » تحكم بحثي عن سياقات المعنى الملائمة . ولكنني لا أكون مقيّداً هنا كما تقيدني عبارة «طريقمسدود »؛وهذا واحد من أسباب التعارضات الشديدة التي غالباً ما يبديها الناس حول معنى اللغة التي يتعاملون معها بطريقة « أدبية » .

* * *

لقد بدأت هذا الكتاب بتحدي الفكرة التي مفادها أن « الأدب » موضوع ثابت لا يتغيّر . وحاولت أيضاً أن أبيّن أن القيم الأدبية هي

---

(٩) انظر ت . أ . فان دي إيجك ، بعض أوجه القواعد النصية : دراسة في الألسنية والشعرية النظرية (الماغو ، ١٩٧٢) .

أقل حصانة بكثير مما يعتقد الناس في بعض الأحيان . ورأينا الآن أن تثبيت ومَسْمَرة العمل الأدبي هما أشد سهولة مما نفترض غالباً . وأحد المسامير التي يمكن أن ندقها فيه لإعطائه معنى ثابتاً هو مسمار قصد المؤلّف : ولقد رأينا بعض إشكاليات هذا التاكتيك لدى مناقشة إ . د . هيرش. أما المسمار الآخر فهو لجوء فيش إلى « استراتيجية تأويلية » مشتركة ، أي إلى نوع من الكفاءة المشتركة التي يمكن أن يمتلكها القراء ، الأكاديميون من بينهم على الأقل . وإن وجود مؤسسة أكاديمية تحدّد من خلال سلطتها وقوتها ما هي القراءات المسموح بها عموماً هو أمر حقيقي تماماً ؛ وتضم هذه « المؤسسة الأدبية » ناشرين ، ومحررين أدبيين ومراجعين فضلاً عن الوسط الأكاديمي . بيد أن من الممكن وجود صراع بين التأويلات ضمن هذه المؤسسة ، وهو أمر لا يبدو أن نموذج فيش يحسب له حساباً — صراع ليس بين هذه القراءة لهولدرلين وتلك فحسب ، بل صراع ناشب حول المقولات ، والاعراف واستراتيجيات التأويل ذاتها . ففي حين أن قلّة قليلة من المعلّمين أو المراجعين هي التي يمكن أن تعتبر عرضاً لهولدرلين أو بيكيت جريمة لأنه يختلف عن عرضها الخاص، إلا أن كثيراً منهم قد يعتبر عرضاً كهذا جريمة لأنه يبدو لهم « غير أدبي » — أي لأنه ينتهك حدود وإجراءات « النقد الأدبي » المقبولة.فالنقد الأدبي لا يرفض عادة أية قراءة محددة ما دامت قراءة « نقدية أدبية » ؛ وما يُعَد بمثابة نقد أدبي هو أمر تحدده المؤسسة الأدبية . وهذا هو السبب في أن ليبرالية المؤسسة الأدبية ، مثل ليبرالية ولفغانغ آيزر ، هي عمياء عموماً تجاه حدودها المؤسسية الخاصة .

ومن المحتمل أن ينزعج بعض طلاب ونقّاد الأدب من فكرة أن النصّ الأدبي لا يملك معنى « صائباً » وحيداً ، أو ربما عدداً غير كبير من المعاني . ومن المحتمل أكثر أن يكونوا متورطين في الفكرة التي مفادها أن معاني نصّ مالا تقبع ضمنهم مثلما تقبع أسنان حكيمة ضمن لثة ، منتظرة على أحرّ من الجمر قلعها وانتزاعها ، وإنما يقتصر الأمر على أن للقارىء دوراً فاعلاً في هذه العملية . كما أن قلّة من الناس اليوم هم من تقلقهم فكرة أن القارىء لا يأتي إلى النصّ نوعاً من العذراء ثقافياً ، حراً وطاهراً من التورطات الاجتماعية والأدبية السابقة ، أو روحاً نزيهة سامية أو صفحة فارغة يرحّل إليها النصّ كتاباته الخاصة . ويدرك معظمنا أن ما من قراءة بريئة أو من دون افتراضات مسبقة . لكن عدداً أقل من الناس هم الذين يسعون خلف كل مـــا تنطوي عليه هذه اللا براءة القرائية . وإن واحدة من ثيمات هذا الكتاب هي أن يبيّن أن ليس ثمة استجابة « أدبيـــة » محضة : فكـــل الاستجابات متراكبة بعمق مع نوع الأفراد الاجتماعيين والتاريخيين الذين نحن هم ، ولا يقتصر الأمر على استجابات الشكل الأدبي وحسب ، أي على الاستجابات لما في عملٍ مامن أوجه تدّخر لـ « الجماليات » على نحوٍ غيور . وفي العروض المتنوعة للنظريات الأدبية التي قدمتها إلى الآن ، حاولت أن أبيّن أن ثمة دوماً قدراً كبيراً يتمّ التركيز عليه هنا ويتحدّى وجهات النظر الأدبية — إن نشر وترسيخ كل هذه النظريات هو إلى هذا الحد أو ذاك قراءات محددة للواقع الاجتماعي . وهذه القراءات هي المخطئة وغير البريئة في الواقع ، بدءاً بمحاولات ماثيو أرنولد الخيرية الرامية

إلى تهدئة الطبقة العاملة وصولاً إلى نازية هايدغر . والقطيعة مع المؤسسة الأدبية لا تعني مجرد تقديم عروض مختلفة لبيكيت ؛ وإنما تعني قطيعة مع الطرائق التي تمّ بها تعريف الأدب ، والنقد الأدبي وقيمه الاجتماعية المساندة .

وفي مستودع الأسلحة النظرية الأدبية للقرن العشرين كان ثمة مسمار آخر هائل لتثبيت العمل الأدبي مرّة وإلى الأبد . ولقد أُطلق على هذا المسمار اسم البنيوية ، والتي يمكن الآن أن نتقصّاها .

* * *

البنيوية والسيميائية

تركنا النظرية الأدبية الأميركية عند نهاية المدخل وهي في قبضة **النقد الجديد** ، وقد شحذت تقنياتها المتكلّفة باطراد وراحت تقاتل قتال مؤخرة ضد العلم الحديث والصناعية industrialism . بيد أنه مع تطور المجتمع الأميركي الشمالي خلال خمسينات القرن العشرين ، وتحوله إلى أساليب في التفكير علموية Scientistic وإدارية أكثر صرامة ، بدا ان ثمة حاجة لشكل من التكنوقراطية النقدية أكثر طموحاً. ذلك أن **النقد الجديد** ، بالرغم من أدائه الحسن لمهمته ، كان بمعنى ما أكثر تواضعاً وخصوصية من أن يتحول إلى فرع أكاديمي شامخ الأنف . فهو في تركيزه الهجاسي على النصّ الأدبي المعزول ، ورعايته المرهفة للحساسية ، كان قد نزع إلى صرف النظر عن الأوجه الرئيسة والبنيوية في الأدب. ما الذي حدث للتاريخ الأدبي ؟ لقد كان ثمة حاجة لنظرية أدبية تحافظ على ما في **النقد الجديد** من نزعة **شكلانية** ، أي على اهتمامه العنيد بالأدب بوصفه موضوعاً جمالياً وليس ممارسة اجتماعية ، ويمكن لها في الوقت ذاته ، أن تخرج من كل ذلك بشيء أكثر نظاميةً و « علميةً » بكثير . وتمّ التوصل إلى جواب في عام ١٩٥٧ ، وذلك في « التجميع »

الهائل لكل الأجناس الأدبية الذي قام به الكندي نورثروب فراي في كتابه **تشريح النقد** .

اعتبر فراي أن النقد يعاني من خلْط محزن بعيد عن العلم ويحتاج إلى ترتيب بارع . وأنه مسألة أحكام قيمة ذاتية وقيل وقال تافهين ، ويتطلب من الضبط وبصورة ملحة مالنظامٍ موضوعي . واعتقد فراي أن ذلك ممكن لأن الأدب ذاته يشكّل مثل هذا النظام system . فالأدب في الواقع ليس مجرّد تجمّع عشوائي لكتاباتٍ مبعثرة عبر التاريخ : وإذا ما تفحصته بدقة يمكنك أن ترى أنه يعمل من خلال قوانين موضوعية معينة ، يمكن للنقد ذاته أن يصبح منظماً من خلال استنباطها. وهذه القوانين هي الصيغ modes ، والأنماط الأولية archetypes ، والأساطير * myths والأجناس genres المتنوعة التي بُنيَتَ منها كل الأعمال الأدبية . ففي جذر كل أدب تكمن أربعة « أصناف سردية » ، هي الكوميدي ، والرومانسي ، والتراجيدي والساخر ، والتي يمكن رؤية أنها تتماشى مع أربع أساطير على التوالي هي أسطورة

(*) جرت العادة في كثير من الأحيان على تعريب كلمة myth وكتابتها بأحرف عربية كما تلفظ ، في حين تتم ترجمة كلمة legend على أنها اسطورة . والواقع أن ثمة خلل كبير في ذلك ، لأن الـ myth بصورة عامة هي قصة ليست « حقيقية » وتشتمل، كقاعدة ، على كائنات فوق طبيعية — أو على كائنات بشرية خارقة على الأقل . وهي تعنى دوماً بالخلق ، فتفسر كيف جاء شيء ما إلى الوجود . كما أنها تجسد شعوراً أو مفهوماً أو فكرة . وكثير من الـ myths أو أشباهها هي تفسيرات بدائية للنظام الطبيعي والقوى الكونية . أما الـ legend فتمثل في الأصل قصة عن حياة أحد القديسين . وأحد معانيها الإضافية هو أنها قصة أو سرد يقع في مكان ما بين الـ myth والواقعة التاريخية ويكون، كقاعدة ، عن شخصية محددة . وعلى سبيل المثال فان كلاً من فاوست ، وهاملت وروبن هود هو مثل هذه الشخصية . ولذا نفضل ترجمه Legend بسيرة أو سيرة بطولية .

الربيع ، وأسطورة الصيف . وأسطورة الخريف واسطورة الشتاء . ويمكن وضع نظرية في « الصيغ » الأدبية بحيث يكون البطل في الأسطورة متفوقاً على غيره في النوع ، وفي الرومانس متفوقاً في الدرجة ، وفي الصيغ « المحاكاتية الرفيعة » للتراجيديا والملحمة متفوقاً على غيره في الدرجة دون أن يكون متفوقاً على بيئته ، وفي الصيغ « المحاكاتية الوضيعة » للكوميديا والواقعية مساوياً لنا ، وفي الهجاء والسخرية أدنى منا . ويمكن تقسيم التراجيديا والكوميديا إلى محاكاتية رفيعة high mimetic ، ومحاكاتية وضيعة low mimetic وساخرة ؛ والتراجيديا هي عن العزلة البشرية ، أما الكوميديا فعن التكامل البشري. وثمة ثلاثة نماذج متكررة ومحددة من الرمزية – الرؤيوي ، والشيطاني والقياسي . ويمكن عندئذ للنظام ككل أن ينطلق بوصفه نظرية دورية في التاريخ الأدبي : حيث يمرّ الأدب من الأسطورة إلى السخرية ومن ثم ينقلب عائداً إلى الأسطورة ، وفي عام ١٩٥٧ ، كان من الواضح أننا في مكان ما من الطور الساخر مع أدلة على عودة وشيكة إلى الطور الأسطوري .

ولكي يرسّخ فراي نظامه الأدبي ، والذي لم نقدم أعلاه إلاّ عرضاً جزئياً له ، كان عليه قبل كل شيء أن يضع أحكام القيمة جانباً لأنها مجرد ثرثرات ذاتية . فنحن حين نحلل الأدب نتكلم عن الأدب ، أما حين نقيّمه فاننا نتكلم عن أنفسنا . وكان على النظام أيضاً أن يزيح كل تاريخ عدا التاريخ الأدبي : فالأعمال الأدبية مصنوعة من أعمال أدبية أخرى ، وليس من أية مادة خارج النظام الأدبي ذاته . وميزة نظرية فراي ، إذاً ، هي أنها ، على غرار **النقد الجديد** ، تحفظ الأدب

من أن يتلّوث بالتاريخ ، فتراه بمثابة دوران إيكولوجي (بيئي) مغلق تقوم به النصوص ، لكنها بخلاف **النقد الجديد** تجد في الأدب تاريخاً بديلاً ، مع كل البنى الشاملة والجمعية التي يتميّز بها التاريخ ذاته . إن صيغ الأدب وأساطيره عابرة للتاريخ transhistorial ، تطوي التاريخ إلى تماثل sameness أو طقم من التنويعات المتكررة على الثيمات ذاتها . ولكي يبقى النظام على قيد الحياة لا بد أن يظل مغلقاً على نحو منيع : فلا يتاح لشيء خارجي أن يتسرّب إليه وإلا تشوشت أصنافه وفسدت . وهذا هو السبب في أن دافع فراي « العلمي » كان بحاجة إلى شكلانية أكثر اكتمالاً من شكلانية **النقد الجديد** . فقد اعترف النقّاد الجدد أن الأدب معرفيّ cognitive إلى حد بعيد ، ويقدّم ضرباً من معرفة العالم ؛ أما فراي فقد ألحّ على أن الأدب « بنية لغوية مستقلة ذاتياً » منقطعة تماماً عن أية مرجعية تتعدّاها وميداناً مغلقاً كنيماً ومنطوياً على نفسه « يحتوي الحياة والواقع في نظام من العلاقات اللغوية (١) » . وكل ما يفعله النظام هو إعادة خلط وحداته الرمزية في علاقة مع بعضها بعضاً ، وليس مع أي نوع من الواقع خارج هذا النظام . فالأدب ليس طريقة لمعرفة الواقع وإنما نوع من الحلم الطوباوي الجمعي الذي يتواصل عبر التاريخ ، وتعبير عن تلك الرغبات البشرية الأساسية التي أنشأت الحضارة ذاتها ، ولكن ذلك لم يُشبع هذه الرغبات أبداً. وينبغي ألاّ ننظر إلى الأدب بمثابة تعبير ذاتي لمؤلفين أفراد ، ليسوا أكثر من وظائف لهذا النظام الكوني : فهو ينبع

---

(١) تشريح النقد (نيويورك ، ١٩٦٧) ، ص ١٢٢ .

من الذات الجمعية للجنس البشري ذاته ، والتي هي سبيله إلى تجسيد « أنماط أولية » أو صُوَرٍ للدلالة الكونية .

وعمل فراي يلحّ على الجذر الطوباوي للأدب لأنه موسوم بخوف عميق من العالم الاجتماعي الفعلي ، وبنفور من التاريخ ذاته . ففي الأدب ، وفي الأدب وحده ، يمكن للمرء أن ينفض عنه « الخارجيات » externalities الدنيئة للّغـــة المرجعية ويكتشف موطناً لروحه . أما أساطير النظرية فهي ، وعلى نحو له دلالته ، صور قبل — مدينية pre — urban للدورات الطبيعية ، وذكريات حنين إلى تاريخ سابق على الصناعية . فالتاريخ الفعلي بالنسبة لفراي هو استرقاق وحتمية ، ويبقى الأدب هو المكان الوحيد الذي يمكن أن نكون فيه أحراراً . لكن الأجدر بهذه النظرية أن تتساءل عن نوع التاريخ الذي نعيش فيه لكي تكون مقنعة ولو قليلاً . وجمال هذه المقاربة هو في أنها تجمع على نحو أنيق جماليات متطرفة إلى « علمية » تصنيفية فعّالة،فتصون الأدب بذلك كبديل خيالي للمجتمع الحديث بينما تجعل النقد محترماً بالنسبة لذلك المجتمع . كما أنهـــا تُبدي تجـــاه الأدب ما يبديه محطّم الأيقونات من رشاقة ، فتسقط بكفاءةٍ حاسوبية كل عمل أدبي في حيزه الأسطوري (الميثولوجي) المحدد ، ولكنها تخلط ذلك مع ضروب التوق الأشدّ رومانسية . وبمعنى محدد فإن هذه النظرية هي نوع من « اللا إنسانوية » الازدرائية ، تنفي مركزية الذات البشرية الفردية وتمركز كل شيء على النظام الأدبي الجمعي ذاته ؛ وبمعنى آخر فانها عَمَلُ إنسانويٌّ مسيحي ملتزم (فراي رجل دين) يرى أن الدينامية التي تدفع الأدب والحضارة — أي الرغبة — لن تتحقق في النهاية إلا في مملكة الرب .

وإذاً ، ولأن فراي ، شأن العديد من المنظّرين الأدبيين الذين تفحصنا نظرياتهم ، يقدم الأدب بوصفه نسخة بديلة عن الدين . ويجعل من الأدب نوعاً من الملطّف الفعّال لإخفاق الإيديولوجية الدينية ، ويمدّنا بأساطير متنوعة ذات صلة وثيقة بالحياة الاجتماعية . ففي **السبيل النقدي** (۱۹۷۱) ، يعارض فراي « أساطير التعلّق » المحافظة مع « أساطير الحرية » الليبرالية ، ويرغب بتوازن مطّرد بين الأثنين : إذْ يجب تصويب النزوعات السلطوية المحافظة بأساطير الحرية ، أما الاحساس المحافظ بالنظام فيجب أن يلطّف نزوعات الليبرالية إلى عدم الشعور بالمسؤولية الاجتماعية. وما يتوصل إليه هذا النظام الميثولوجي الهائل الممتد من هوميروس إلى مملكة الربّ هو ، باختصار ، موقع في مكان ما بين **الجمهوري** الليبرالي **والديمقراطي** المحافظ . أما الخطيئة الوحيدة ، كما يخبرنا فراي ، فهي خطيئة الثوري ، الذي يسيء تأويل أساطير الحرية فيعتبرها أهدافاً قابلة للتحقيق تاريخياً . فالثوري مجرد ناقد رديء ، يخلط بين الأسطورة والواقع كما يخلط بين الممثلة والأميرة الجميلة الواقعية . ومن الواضح أن الأدب ، بانقطاعه عن أي اهتمام عملي دنيء، يمكنه في النهاية وإلى هذا الحد أو ذاك أن يقول لنا لمن نمنح أصواتنا. إن فراي يجد موقعاً له في التقليد الانسانوي الليبرالي لأرنولد ، راغباً ، كما يقول ، « بمجتمع حر ، لا طبقي ، ومتمدين » ، وما يعنيه بـ « لا طبقي » ، مثل أرنولد قبله ، هو عملياً مجتمع يصادق قاطبةً على قيم فراي الخاصة والتي هي القيم الليبرالية للطبقة المتوسطة .

ويمكن وصف عمل نورثروب فراي بصورة تقريبية أنه « بنيوي» ، كما أن معاصرته لنمو البنيوية « الكلاسيكية » في أوروبا هي أمر له

دلالته . والبنيوية ، كما يوحي المصطلح ، معنّية بالبنى ، وبتحديد أدقّ بتفحّص القوانين العامة التي تعمل البنى من خلالها . وهي أيضاً مثل فراي تنزع إلى **اختزال وردّ** الظواهر الفردية إلى مجرد أمثلة لهذه القوانين . بيد أن البنيوية تشتمل على مذهب مميّز لا نجده لدى فراي : هو الاعتقاد بأن الوحدات الفردية في أي نظام ليس لها معنى إلا بفضل علاقاتها ببعضها بعضاً . وهـذا لا يتأتّى مـن اعتقاد بسيط بأن عليك أن تنظر إلى الأشياء « بنيوياً » . حيث يمكنك أن تتفحّص قصيدة بوصفها « بنية » بينما تظلّ تعالج أياً من مفرداتها باعتبارها ذات معنى في ذاتها إلى هذا الحد أو ذاك . وربما احتوت القصيدة على صورة عن الشمس وأخرى عن القمر ، وأنت مهتّم بالكيفية التي تتلاءم بها هاتان الصورتان معاً لتشكيل بنية . لكنك لا تصبح بنيوياً ذا بطاقة إلا حين تزعم أن معنى أي صورة متعلّق تماماً بالصورة الأخرى . فالصورتان ليس لهما معنىً « جوهرياً » ، وإنما معنىً « علائقياً » وحسب . ولا حاجة بك لأن تمضي خارج القصيدة ، إلى ما تعرفه عن الشموس والأقمار ، لكي تفسّر هاتين الصورتين ، فكّل منهما تفسّر الأخرى وتعرّفها .

دعوني أحاول إيضاح ذلك من خلال مثال بسيط . لنفترض أننا نحلل قصة صبي يغادر البيت إثر نزاع مع والده ، وينطلق سيراً على الأقدام عبر غابة في حرّ الظهيرة ثم يسقط في حفرة عميقة . ويخرج الأب باحثاً عن ابنه ، ويصل إلى الحفرة ويمعن فيها النظر ، لكنه لا يستطيع أن يراه بسبب الظلمة . وفي اللحظة التي ترتفع فيها الشمس إلى نقطة فوقه مباشرةً ، تنير بأشعتها أعماق الحفرة وتتيح للأب إنقاذ طفله . وبعد مصالحة بهيجة ، يعودان إلى البيت معاً .

لعل هذا ليس بالسرد الآسر على نحو خاص ، لكنه يتسّم بميزة البساطة . ومن الواضح أنّ من الممكن تأويله بشتى الطرائق . حيث يمكن لناقد تحليلي نفسي أن يجد فيه آثاراً محددة من عقدة أوديب ، ويبيّن أن سقوط الطفل في الحفرة هو عقاب يتمناه لنفسه في لاوعيه نظراً لنزاعه مع أبيه ، وربما شكل من الخصاء الرمزي أو التجاء رمزي إلى رحم أمه . ويمكن لناقد إنسانوي أن يقرأه بوصفه مَسْرَحة dramatization لاذعة لما تنطوي عليه العلاقات الانسانية من مصاعب . ويمكن لناقد آخر أن يراه بمثابة تلاعب محض ومتكرر بلفظتيّ (Son / Sun) * . أما الناقد البنيوي فيعمل على ترسيم القصة بشكل بياني إحداثي . وقد يعيد كتابة وحدة التدليل الأولى ، « الصبي يتنازع مع أبيه » ، على النحو التالي : « الأدنى يتمرّد على الأعلى » . ويعتبر مسير الصبي عبر الغابة حركة على محور أفقي ، بخلاف المحور العمودي « أدنى / أعلى » ، ويشير إليه باعتباره « وَسَطاً » . أما السقوط في الحفرة ، وهي مكان تحت مستوى الأرض ، فيدل على « أدنى » ثانيةً ، بينما يدلّ سَمْتُ الشمس على « أعلى » . وبسطوع الشمس على الحفرة ، فانها تنحني بمعنى ما إلى « أدنى » ، فتقلب بذلك وحدة السرد الدّالة الأولى ، حيث كان « أدنى » يقف في مواجهة « أعلى » . والمصالحة بين الأب والأبن تستعيد توازناً بين « أدنى » و « أعلى » ، كما تدل مسيرة العودة معاً إلى البيت على « وسط » ، وتبيّن أن هذا الفعل هو حالة وَسَطيّة ملائمة . وهنا يعيد البنيوي

(*) شمس / إبن .

ترتيب مساطره ويصل إلى القصة التالية ، وعلى محيّاه ترتسم علامات الظفر .

ومن الملاحظ أن هذا النوع من التحاليل ، مثل الشكلانية ، يضع **المحتوى** الفعلي للقصة بين قوسين ويركّز كلياً على الشكل . وهكذا يمكنك أن تستبدل بالأب والإبن ، وبالحفرة والشمس ، عناصر مختلفة تماماً — أم وإبنة ، عصفور وخلْد — وتبقى لديك **القصة ذاتها** . فما دامت بنية **العلاقات** بين الوحدات قائمة ، لا يكون مهماً ما هي المفردات التي تختارها . ويختلف الحال هنا عنه في القراءة التحليلية النفسية أو الانسانوية للحكاية ، والتي تعتمد على أن لهذه المفردات دلالة **ضمنية** معنية ، لابـد لفهمها من أن نلجـأ إلى معرفتنا للعالم خارج النص . وبالطبع فان ثمة معنى في أن تكون الشمس أعلى والحفر أدنى ، وما يتم اختياره بمثابة « محتوى » يكون مهماً عند هذا الحد ؛ أما إذا اتخذنا بنية سردية وجعلنا الأساسي فيها هو الدور الرمزي الذي يلعبه « وسيط » بين مفردتين ، فان هذا الوسيط يمكن أن يكون أي شيء بدءاً بالجندب وانتهاءً بالشلاّل .

وقد تكون العلاقات بين المفردات المتنوعة في القصة علاقات تواز parallelism ، وتقابـل opposition ، وقَلْب oversion وتكافؤ equivalence ، وهلمجـرا ؛ وما دامت بنية العلاقات الداخلية هذه سليمة ، فان الوحدات الفردية يمكن استبدالها . كما يمكن ملاحظة ثلاث نقاط أخرى فيما يتعلّق بالمنهج . الأولى ، هي أنه ليس مهماً بالنسبة للبنيوية أن هذه القصة يصعب اعتبارها مثالاً من أمثلة الأدب العظيم . فالمنهج لا يبالي أبداً بالقيمة الثقافية لموضوعه : وأيّ شيء يمكن

أن يفي بالغرض بدءاً من **الحرب والسلام** وحتى **صيحة الحرب** . ذلك أن هذا المنهج تحليلي وليس تقييمياً . والنقطة الثانية ، هي أن البنيوية إهانة محسوبة للحس السليم . فهي تشيح بوجهها عن معنى القصة «السطحي» وتسعى عوضاً عن ذلك إلى عزل بنىً « عميقة » معينة ضمنها ، ليست ظاهرة على السطح . وهي لا تتناول النصّ انطلاقاً من قيمته الظاهرة ، بل « تزيحه » displace إلى نوع من الموضوع مختلف تماماً . أما النقطة الثالثة ، وبما أن محتويات النصّ المحددة قابلة للاستبدال ، فإن من الممكن القول إن « محتوى » السرد هو بنيته . وهذا يكافىء القول إنّ السرد هو بطريقة ما عن ذاته : ذلك أن « ذاته » هي علاقاته الداخلية الخاصة ، وصيغه الخاصة في إضفاء المعنى .

ازدهرت البنيوية الأدبية في ستينات القرن العشرين كمحاولة لتطبيق مناهج وتبصّرات مؤسس الألسنية البنيوية الحديثة ، فرديناندديسوسور ، على الأدب . ونظراً لتوفر كثير من العروض المبسّطة لكتاب سوسور الذي فتح عهداً **محاضرات في الألسنية العامة** (١٩١٦) ، فسوف أكتفي بعرض موجز لبعض من افتراضاته الأساسية . لقد نظر سوسور إلى اللغة بوصفها نظاماً من الأدلة system of signs ، والذي ينبغي دراسته « تزامنياً » synchronically — أي دراسته كنظام مكتمل عند لحظة زمنية معينة — وليس « تعاقبياً » diachronically ، في تطوره التاريخي . كما ينبغي النظر إلى كل دليل sign بوصفه مولّفاً من « دالّ » signifier (صورة صوتية ، أو مكافئها الكتابي) ، و « مدلول » signified (المفهوم أو المعنى) . فالعلامات marks الثلاث السوداء التالية t — a — c هي دالّ يثير في العقل الانجليزي

المدلول « cat » . والعلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة اعتباطية : فسوى العُرْف الثقافي والتاريخي ، ليس ثمة سبب متأصل يدفع هذه العلامات لأن تعني « cat » . قارن مثلاً chat * في اللغة الفرنسية . ولذا فان العلاقة بين الدليل ككل وما يُرْجع إليه (مايدعوه سوسور « المرجع » referent ، أي المخاوق الواقعي المزغّب ذو السيقان الأربع) هي أيضاً اعتباطية . وأي دليل في النظام ليس له معنى إلا بفضل اختلافه عن الأدلة الأخرى . وبالتالي فان (cat) ليس لها معنى في ذاتها ، وإنما لأنها ليست (cap) أو (cad) أو (bat) . وليس مهماً كيف يتغيّر الدال ، مادام يحافظ على اختلافه عن كل الدالات الأخرى ، ويمكنك أن تتلفّظ به بنبرات مختلفة ما دام هذا الاختلاف مُصاناً . يقول سوسور : « في النظام الألسني ليس ثمة سوى الاختلافات» فالمعنى لا يكون ماكثاً على نحو غامض في دليل وإنما هو وظيفيّ ، نتاج لا ختلافه عن الأدلة الأخرى . وأخيراً ، فقد اعتقد سوسور أن الألسنية سوف تقع في خبّط لا أمل بالخروج منه إذا ما اهتّمت بالكلام الفعلي ، أو ما يدعوه (**الكلام**) parole . ولذا لم يكن سوسور معنّياً بتقصّي ما يقوله الناس فعلياً ، وإنما بالبنية الموضوعية للأدلّة الّتي تجعل كلامهم ممكناً أصلاً ، ولقد أطلق عليها اسم langue (**اللسان**). كما لم يكن سوسور مهتماً بالموضوعات الّتي يتكلم عنها الناس : فمن أجل دراسة اللغة دراسة حقّة ، ينبغي وضع مراجع الأدلة ، أي الأشياء الّتي تشير إليها فعلياً ، بين قوسين .

(*) قطة ، شأنها شأن cat الانكليزية .

والبنيوية عموماً هي محاولة لتطبيق هذه النظرية الألسنية على موضوعات وفعاليات أخرى غير اللغة ذاتها. حيث يمكنك أن تنظر إلى أسطورة، أو مباراة مصارعة، أو نظام قرابة قبَليّة، أو قائمة بألوان الطعام في مطعم أو لوحة زيتية باعتبارها نظام أدلّة، ويحاول التحليل البنيوي أن يعزل طقم القوانين المبطّنة التي يتم بواسطتها جَمْع هذه الأدلة إلى معانٍ. وهو يتجاهل إلى حد بعيد ما «تقوله» الأدلة فعلياً، ويركّز بدلاً من ذلك على علاقاتها الداخلية مع بعضها البعض. فالبنيوية، كما يقول فريدريك جيمسون، محاولة «لإعادة التفكير بكل شيء من جديد ومن وجهة نظر الألسنية»(٢). كما أنها عَرَض symptom لواقعة أن اللغة، بإشكالياتها، وخفاياها وتضميناتها، أصبحت نموذجاً وهُجَاساً بالنسبة للحياة الفكرية في القرن العشرين.

ولقد أثّرت وجهات نظر سوسور الألسنية على الشكلانيين الروس، على الرغم من أن الشكلانية ذاتها ليست بنيوية على وجه الدقّة. فهي تنظر إلى النصوص الأدبية «بنيوياً»، وتصرف الانتباه عن المرجع لكي تتفحص الدليل ذاته، لكنها لا تُعنى عناية خاصة بالمعنى بوصفه تخالفياً أو بالقوانين والبنى «العميقة» المبطّنة للنصوص الأدبية. بيد أن واحداً من الشكلانيين الروس — الألسني رومان جاكوبسون — هو الذي أقام صلة الوصل الرئيسة بين الشكلانية والبنيوية الحديثة. كان جاكوبسون قائداً لحلقة موسكو الألسنية، تلك الجماعة الشكلانية التي تأسست في عام ١٩١٥، وهاجر في عام ١٩٢٠ إلى براغ ليصبح واحداً من المنظّرين الكبار في البنيوية التشيكية.

(٢) سجن اللغة (برينستون، NJ، ١٩٧٢)، ص VII

وفي عام ١٩٢٦ تأسست حلقة براغ الألسنية ، وظلت على قيد الحياة حتى اندلاع الحرب العالمية الثانية . ومجدداً هاجر رومان جاكوبسون ، إلى الولايات المتحدة الأميركية هذه المرة ، حيث التقى لأنثروبولوجي الفرنسي كلاودليفي شتراوس أثناء الحرب العالمية الثانية ، وتوطدت بينهما علاقة فكرية كان لها الفضل الكبير في تطور البنوية الحديثة .

ويمكن أن نتبيّن تأثير جاكوبسون في كل مكان من الشكلانية ، والبنيوية التشيكية ، والألسنية الحديثة . وما قدّمه للشعرية poetics على على وجه الخصوص ، والتي اعتبرها جزءاً من حقل الألسنية ، هو الفكرة التي مفادها أن « الشعري » يقوم قبل كل شيء على دخول اللغة مع ذاتها في نوع معين من العلاقة الواعية لذاتها . وأداء اللغة لوظيفتها الشعرية « يعزز ملموسية الأدلة » ، ويجتذب الانتباه إلى خصائصها المادية ولا يكتفي بمجرد استخدامها كفيشات* في عملية الاتصال . ففي « الشعري » ، يكون الدليل منخلعاً عن موضوعه : وتضطرب العلاقة المعهودة بين الدليل والمرجع ، الأمر الذي يتيح للدليل استقلالاً معنياً بوصفه موضوعاً قيّماً في ذاته . وكل اتصال بالنسبة لجاكوبسون يتضمن عناصر ستة : مُرْسِل ، ومُرْسَل إليه ومُرْسَلة تمرّ بينهما ، وسُنّة مشتركة تجعل تلك المُرْسَلة مفهومة ، و « تماس » أو وسط فيزيائي للاتصال ، و « سياق » تُرْجِعُ إليه المُرْسَلة . ويمكن لأي من هذه العناصر أن يكون مهيمناً في فعل اتصالي محدد : فاللغة حين تُرى من وجهة نظر المُرْسِل تكون « انفعالية » تعبّر عن الحالة العقلية ؛ أما من موقع المُرْسَل إليه فهي « ندائية » ، أو سعي إلى إحداث تأثير ؛

(*) عملة رمزية .

أما حين يُعنى الاتصال بالسياق فتكون « مرجعية » ، وحين يتوجّه إلى السُنّة ذاتها تكون « ميتالغوية » * (كما يحصل حين يتناقش شخصان فيما إذا كانا يفهمان واحدهما الآخر) ، ولدى انحراف الاتصال نحو التماس ذاته تكون « توكيدية » تسعى إلى إقامة الاتصال (مثلاً ، « حسن ، ها نحن أخيراً نتبادل أطراف الحديث ») . أما الوظيفة « الشعرية » فتكون مهيمنة حين يتركّز الاتصال على المُرْسَلة ذاتها — أي حين تكون الكلمات ذاتها في « مقدمة » اهتمامنا ، وليس ما يُقال ومن قِبَل من ولأي غرض وفي أية وضعية(٣) .

ولقد اهتمّ جاكوبسون أيضاً اهتماماً شديداً بالتمييز الضمني لدى سوسور بين الإستعاري والكنائي .ففي الاستعارة ، يُسْتَبْدَل دليل بآخر لأنه مشابه له نوعاً ما : وهكذا يصبح : « الهوى »« لهباً » . وفي الكناية ، يقترن** دليل مع آخر :فيقترن « الجناح » مع « الطائرة» لأنه جزء منها ، وتقترن « السماء » مع « الطائرة » نظراً للتجاور الفيزيائي ؛ وتنجم قدرتنا على صنع الاستعارات من امتلاكنا لسلسلة من الأدلّة « المتكافئة»*** : « هوى » ، « لهب »،« حب » وهلمجرا.

(*) درجت ترجمة « الميتالغة » باللغة الواصفة أو ما بعد اللغة أو ما ورائها . لكن المعنى الدقيق هو لغة موضوعها لغة أخرى . ولذا آثرنا عدم الأخذ بهذه المقابلات العربية .

(٣) انظر « تقرير ختامي : الألسنية والشعرية » ، في توماس . أ . سيبوك (محرر) الأسلوب في اللغة (كيمبردج ، ماس ، ١٩٦٠) .

(**) الاقتران أوالتداعي association ، هو تعلق عدة كلمات بمجال دلالي واحد، مثل الكلمات : منزل ، باب ، غرفة ، أثاث .

(***) التكافؤ أو التضمن المتبادل equivalence ، أن تتضمن الكلمة س الكلمة ص والكلمة ص الكلمة س . ويرمز لهذا الوضع في علم الدلالة بالشكل س = ص أو س ← → ص .

وحين نتكلم أو نكتب ،ننتقي أدلّة من صفّ ممكن من المتكافئات ، ومن ثم نركّبها معاً لنشكّل جملة . بيد أن ما يحدث في الشعر هو أننا نصرف الاهتمام إلى « المتكافئات » في عملية **تركيب** combining الكلمات معاً فضلاً عن عملية انتقائها : فنحن نخيط معاً كلمات متكافئة من الناحية الدلالية أو الايقاعية أو الصوتية أو غيرها . وهكذا أمكن لجاكوبسون أن يقول ، في تعريف شهير ، إن « الوظيفة الشعرية تُسْقِطُ مبدأ التكافؤ في محور الانتقاء على محور التركيب»(٤) . وبعبارة أخرى ، فان « التشابه ، في الشعر ، ينضاف إلى التجاور » : فالكلمات لا تُخاط معاً من أجل الأفكار التي تنقلها وحسب ، كما في الكلام الاعتيادي ، وإنما تُخاط معاً والعين على نماذج التشابه ، والتقابل ، والتوازي وغيرها التي يخلقها صوتها ، ومعناها ، وإيقاعها وتَضَمُّناتها * . وبعض الأشكال الأدبية — كالنثر الواقعي ، مثلاً— تنزع لأن تكون كنائية ، فتربط الأدلة مع بعضها من خلال اقتراناتها؛ وثمة أشكال أخرى ، مثل الشعر الرومانسي والرمزي ، هي استعارية على نحو رفيع(٥) .

وتمثّل مدرسة براغ الألسنية — جاكوبسون ،جان موكاروفسكي ، وفليكس فوديكا وغيرهم — نوعاً من الانتقال من الشكلانية إلى البنيوية الحديثة . فقد رصّنوا أفكار الشكلانيين ، ولكنهم نظّموها على نحو

---

(٤) المصدر السابق ، ص ٣٥٨ .

(*) التضمن connotation ، المعنى الإضافي الذي توحي به كلمة زيادة على معناها الأصلي .

(٥) انظر « وجهان للغة ونمطان من اضطرابات القدرة على الكلام » في رومان جاكوبسون وموريس هال ، أسس اللغة (The Hague ، ١٩٥٦) .

أكثر ثباتاً ضمن إطار الألسنية السوسورية . وراحوا ينظرون إلى القصائد بمثابة «بنى وظيفية » ، تكون فيها الدالآت والمدلولات محكومة بطقم واحد معقّد من العلاقات . وصار من الواجب دراسة هذه الأدلّة لذاتها ، وليس كانعكاسات لواقـع خارجي : فقد ساعد إلحاح سوسور على العلاقة الاعتباطية بين الدليل والمرجع ، الكلمة والشيء ، على فصل النصّ عمّا يحيط به وجعل منه موضوعاً مستقلاً بذاته . ومع ذلك فقد ظلّ العمل الأدبي متعلّقاً بالعالم من خلال مفهوم « نزع الألفة » الشكلاني : فالفن يغرّب ويقوّض أنظمة الدليل العُرْفية ، ويوجّه انتباهنا إلى التعامل المادي مع اللغة ذاتها ، فيجدد بذلك إدراكاتنا . إنّ انتهاك اللغة وعدم أخْذنا لها كمسلّمة يحوّل وعينا أيضاً. وعلى أية حال فقد فاقَ البنيويون التشيكيون الشكلانيين في إلحاحهم على وحدة العمل البنيوية : حيث ينبغي فهم عناصره بوصفها وظائف كلّ دينامي ، يعمل فيه مستوى محدد من مستويات النصّ (ما تدعوه مدرسة براغ المستوى « المهيمن ») بمثابة التأثير المحدِّد الذي « يشوّه» ، أو يجرّ إلى حقل القوة الخاص به ، كل المستويات الأخرى .

لو توقفنا هنا لبدا بنيويو براغ مجرد نسخة من **النقد الجديد** . وثمة بـذرة من الحقيقة في هـذا القـول . ولكنهم بالرغـم من نظرتهم إلى الصنيع الفني كنظام مغلق ، فقد اعتبروا هذا الصنيع مسألة ظروف اجتماعية وتاريخية . وتبعاً لجان موكاروفسكي ، فان العمل الفني لا يُدْرَك بوصفه كذلك إلا قبالة خلفية من التدليلات Significations أكثر عمومية ، وبوصفه « انحرافـاً » منظماً عن معيار ألسني ؛ وبما أن هذه الخلفية تتغيّر ، فان تأويل وتقييم العمل

يتغيّر تبعاً لها ، إلى أن يصل إلى حدّ يمكن عنده أن يكفّ نهائياً عن كونه مُدْرَكاً كعمل فني . وفي **الوظيفة الجمالية ، المعيار والقيمة كوقائع اجتماعية** (١٩٣٦) يحاول موكاروفسكي أن يبيّن أن ما من شيء يملك وظيفة جمالية بمعزل عن المكان ، أو الزمان أو الشخص الذي يقيّمه ، وأن ما من شيء إلا ويمكنه امتلاك هذه الوظيفة في شروط ملائمة . ويميّز موكاروفسكي بين « الصنيع الفني المادي » ، الذي هو الكتاب بمعناه المادي (الفيزيقي) ، واللوحة أو المنحوتة ذاتها ، وبين « الموضوع الجمالي » ، الذي لا يوجد إلا في تأويل بشري لهذا الصنيع الفيزيقي .

ومع أعمال مدرسة براغ ، يصبح مصطلح « البنيوية » مختلطاً إلى هذا الحد أو ذاك مع كلمة « السيميائية » Semiotics . حيث « السيميائية » ، أو « علم الأدلّة » ، هي الدراسة المنظمّة للأدلّة ، وهذا ما يفعله البنيويون في الواقع . وكلمة « بنيوية » ذاتها تشير إلى **منهج** في البحث يمكن تطبيقه على مجال كامل من الموضوعات من مباريات كرة القدم وحتى أساليب الانتاج الاقتصادية ؛ أما كلمة « سيميائية » **فتعيّن** بالأحرى **حقلاً** محدداً من حقول الدراسة ، هو حقل الأنظمة التي تُعتبر عادة بمثابة أدلّة : القصائد ، والأصوات التي ندعو بها الطيور ، والاشارات الضوئية ، والأعراض المرضية الطبية وما إلى ذلك . بيد أن الكلمتين تتداخلان ، حيث تعالج البنيوية شيئاً قد لا يتم التفكير به عادة بوصفه نظاماً من الأدلة بالرغم من كونه كذلك — علاقات القرابة في المجتمعات القبليّة ، مثلاً — في حين تستخدم السيميائية المناهج البنيوية على نحو شائع .

ولقد ميّز الفيلسوف سي . س . بيرس ، المؤسس الأميركي للسيميائية ، بين ثلاثة أنواع أساسية من الأدلّة . فهناك النوع «الأيقوني» iconic ، حيث يشبه الدليل ما يمثّله إلى حد ما (صورة فوتوغرافية لشخص ، مثلاً) ؛ والنوع « المؤشّر » indexical ، الذي يقترن فيه الدليل إلى حدّ ما مع ما يدل عليه (الدخان مع النار ، الطفح مع الحصبة) ، والنوع « الرمزي » symbolic ، حيث يرتبط الدليل مع مرجعه اعتباطياً أو عُرْفياً وحسب كما هو الحال مع دليل سوسور. وتتبنّى السيميائية هذه التصانيف وكثيراً غيرها : فهي تميز بين « التعيين» denotation (ما يمثّله الدليل) و « التضمُّن » (الأدلة الأخرى المقترنة معه)؛ بين «السنن» (البنى المحكومة بقاعدة وتنتج معاني) و«المُرْسَلات» التي يتم نقلها بواسطتها ؛ بين « الاستبدالي » paradigmatic (الصفّ الكامل من الأدلة التي يمكن أن تمثّل لبعضها بعضاً) و « التركيبي » syntagmatic (حيث يتم تركيب الأدلة معاً في « سلسلة»). وتتكلم السيميائية عن«الميتالغات» ، حيث يعيّن نظامُ أدلّةٍ نظامَ أدلّة آخر (العلاقة بين النقد الأدبي والأدب ، على سبيل المثال) ، وعن الأدلة « متعددة الدلالة » التي تتميّز بأكثر من معنى واحد ، وعن عدد كبير جداً من المفاهيم التقنية الأخرى . ولكي نرى كيف يبدو هذا النوع من التحليل في التطبيق ، يمكن أن ننظر بايجاز إلى عمل السيميائي السوفياتي يوري لوتمان ، قائد ما يسمّى بمدرسة تارتو .

ففي عمليه **بنية النصّ الفني** (١٩٧٠) **وتحليل النصّ الشعري** (١٩٧٢) ، يرى لوتمان النصّ الشعري بمثابة نظام ذي طبقات stratified لا يوجد فيه المعنى إلا سياقياً ، محكوماً بأطقم من التشابهات والتقابلات.

ذلك أن الاختلافات والتوازيات في النصّ هي ذاتها مصطلحات نسبية، ولا يمكن إدراكها إلاّ في علاقة بعضها ببعض . وفي الشعر ، فـان طبيعـة الدال ، أي نماذج الصوت والإيقاع التي تشكّلها العلامات marks ذاتها على الصفحة ، هي التي تحدد ما هو المدلول . ويكون النصّ الشعري « مُشْبَعاً دلالياً » ويكثّف « معلومات » أكثر من أي خطاب آخر ؛ وبينما تؤدي زيادة « المعلومات » بالنسبة لنظرية الأتصال الحديثة عموماً إلى نقص في « الاتصال » (حيث لا يمكنني « استيعاب » كل ذلك الذي تخبرني به بتكثيف شديد) ، فان الحال ليست كذلك في الشعر نظراً لنوعه الفريد من حيث التنظيم الداخلي . فالشعر لديه أدنى حدّ من « الحشو » redundancy — أي من تلك الأدلة التي توجد في خطاب لكي تسهّل الاتصال وليس لكي تنقل معلومات — ولكنه يتدبّر على الدوام إنتاج طقم من المُرْسَلات أغنى من أي شكل آخر من اللغة . فالقصائد تكون رديئة حين لا تحمل قدراً وافياً من المعلومات ، ذلك أن « المعلومات جميلة » ، كما يقول لوتمان . وكل نصّ أدبي يتألّف من عدد من الأنظمة (المعجمي lexical ، والكتابي graphic ، والعَروضي metrical ، والصوتي phonological وهلمجرا) ؛ ويكتسب تأثيراته عبر تضاربات وتوترات متواصلة بين هذه الأنظمة. فكل نظام يمثّل « معياراً » تحيد عنه الأنظمة الأخرى ، ويقيم سنّة من التوقعات التي تتخطاها هذه الأنظمة . فالعروض ، مثلاً ، يخلق نموذجاً معيناً يمكن لتركيب Syntax القصيدة أن يعترضه وينتهكه. وبهذه الطريقة ، فان كل نظام في النصّ « ينزع ألفة » الأنظمة الأخرى، ويقطع انتظامها ويبدّد رتابتها مضفياً عليها مزيداً من الحيوية. وعلى سبيل المثال ، فان إدراكنا للبنية القواعدية في القصيدة قد يعمّق فهمنا

لمعانيها . وما أن يهدد أحد الأنظمة في القصيدة بأن يصبح شديد القابلية للتنبؤ به ، حتى يعترضه نظام آخر ويقطعه ويوقع فيه الفوضى مانحاً إياه فرصة جديدة . وإذا ما اقترنت كلمتان معاً بسبب من صوتهما المتشابه أو موقعهما في الترسيمة العروضية ، فان ذلك يُحْدِث فهماً أعمق لتشابههما أو اختلافهما في المعنى . والعمل الأدبي يُخْصِب ويحول المعنى القاموسي المجرّد على نحو متواصل ، مولّداً دلالات جديدة من خلال تضارب وتكثف « مستوياته » المتنوعة . وبما أن أي كلمتين لا على التعيين قد تكونان متجاورتين على أساس سمة متكافئة ما ، فان هذه الإمكانية تكون غير محدودة بهذا القدر أو ذاك . فكل كلمة في النص مرتبطة بواسطة طقم كامل من البنى الشكليّة مع كلمات عديدة أخرى ، وبالتالي فان معناها يكون « مفرط التحديد » overdetermined دوماً، فهو دوماً نتاج محدّدات مختلفة عديدة تفعل فعلها معاً . ذلك أن كلمة ما قد تتعلّق بأخرى من خلال سجع assonance ، وبأخرى عبر تكافؤ تركيبي ، وبثالثة من خلال توازٍ صرفي (مورفولوجي) ، وهلمجرا . وهكذا يسهم كل دليل في « نماذج استبدالية » أو أنظمة مختلفة عديدة في الوقت ذاته ، ويتضاعف هذا التعقيد إلى حدّ بعيد من خلال سلاسل الاقتران « التركيبية » ؛ أي البنى « الأفقية » وليس « الشاقولية » ، التي تتوضّع فيها الأدلّة .

وهكذا فان النصّ الشعري بالنسبة للوتمان هو « نظام أنظمة » ، وعلاقة علاقات . أعقد شكل يمكن تخيّله من أشكال الخطاب ، حيث يكثف معاً أنظمة عديدة كل منها يحتوي توتراته الخاصة ، وتوازياته ، وتكراراته وتقابلاته ، وكل منها يعدّل بصورة متواصلة

جميع الأنظمة الأخرى . وأية قصيدة ، في الواقع ، يمكن فقط إعادة قراءتها ، وليس قراءتها ، لأن بعض بناها لا يمكن إدراكها إلا بصورة استرجاعية retrospective والشعر يفعّل جسد الدال بأكمله ، ويجبر الكلمة على العمل بأقصى طاقتها تحت ضغط الكلمات المحيطة الشديد ، ويجبرها بذلك على إطلاق مكنونها الأغنى . وكل ما ندركه في النصّ ندركه من خلال التعارض والاختلاف وحسب : فالعنصر الذي ليس له أية علاقة اختلاف بأيّ عنصر آخر يبقى خفيّاً . وحتى **غياب** صنعات معينة قد ينتج معنى : فحين تسوقنا السنن التي يولّدها العمل إلى توقّع تَقْفِيَةٍ rhyme أو قفلة ملائمة غير متجسّدة بالمعنى المادي ، فان هذه « الصنعة الناقصة » ، كما يسميها لوتمان ، قد تكون وحدة مؤثّرة مثل أية وحدة من وحدات المعنى الأخرى . والعمل الأدبي ، في الحقيقة ، هو توليد للتوقعات وانتهاك لها متواصلان ، وتفاعل معقد بين المُنْتَظم والعشوائي ، والمعايير والانحرافات ، والنماذج الرتيبة وانتزاعات الألفة الدرامية .

وبالرغم من هذا الغنى اللفظي الفريد ، فان لوتمان لا يعتبر أن الشعر أو الأدب يمكن تعريفهما من خلال خصائصهما اللسانية المتأصلة. فمعنى النصّ ليس مجرد شأن داخلي : فهو يتأصّل أيضاً في علاقة النصّ مع أنظمة أوسع للمعنى ، ومع نصوص أخرى ، وسنن ومعايير في الأدب وفي المجتمع ككل . كما يتعلّق معناه أيضاً بـ « أفق التوقعات » لدى القارىء : لقد تعلّم لوتمان دروس نظرية الاستقبال جيداً فالقارىء هو الذي يحدد عنصراً في «العمل» على انه صنعة ، وذلك بفضل « سنن استقبالية » معينة في متناوله ؛ فالصنعة ليست مجرد خصيصة داخلية وإنما هي أيضاً خصيصة تُدْرَك عبر سنّة محددة وقبالة خلفية

نصيّة معينة . وهكذا فان صنعة شعرية بالنسبة لأحد الأشخاص قد تكون كلاماً يومياً بالنسبة لشخص آخر .

واضحٌ من كل هذا أن النقد الأدبي قد قطع مسافة بعيدة عن الأيام التي لم يكن لدينا فيها ما نفعله سوى الاهتزاز طرباً لجمال المجاز والتخييل. وما تمثّله السيميائية، في الواقع، هو نقد أدبي غيرت الألسنية البنيوية صورته، وجعلته مشروعاً أكثر ضبطاً وأقلّ انطباعية، وأكثر وليس أقل امتلاءً بثروة الشكل واللغة من معظم النقد التقليدي ، الأمر الذي يثبته عمل لوتمان . وإذا ما كانت البنيوية قد حوّلت دراسة الشعر ، فانها قد ثورّت أيضاً دراسة السرد . ولقد خلقت في الحقيقة علماً أدبياً جديداً كلياً — علم السرد narratology — كان من أشدّ المساهمين فيه الليتواني أ . ج . غريماس ، والبلغاري تزفيتان تودوروف ، والنقّاد الفرنسيون جيرار جينيت ، وكلود بريموند ورولان بارت . ولقد بدأ التحليل البنيوي الحديث للسرد مع العمل الرائد على الأسطورة الذي قام به الأنثروبولوجي البنيوي الفرنسي كلود ليفي شتراوس ، حيث نظر إلى الأساطير المختلفة في الظاهر بوصفها تنويعات على عدد من الثيمات الأساسية . فتحت التغاير heterogeneity الهائل في الأساطير ثمة بنى كونية ، ثابتة معينة ، يمكن أن نردّ إليها أية أسطورة محددة . والأساطير نوع من اللغة : يمكن فكفكتها إلى وحدات فردية (« أسطوريمات » mythemes) هي مثل الوحدات الصوتية في اللغة (الصوتيمات phonemes) لا تكتسب معنى إلا حين تتركّب معاً بطرائق محددة . ويمكن إذاً رؤيـــة القواعد التي تحكم هذه التركيبات

بمثابة نوع من النحو والصرف ، أي كطقم من العلاقات تحت سطح السرد يشكّل « معنى » الأسطورة الحقيقي . وهذه العلاقات ، كما يرى ليفي شتراوس ، متأصّلة في العقل البشري ذاته ، ولذا فاننا عند دراسة أسطورة ما لا ننظر إلى محتوياتها السردية بقدر ما ننظر إلى العمليات الذهنية الكونية التي تبني هذه الأسطورة . ذلك أن هذه العمليات الذهنية ، كاقامة التقابلات الثنائية مثلاً ، هي ما تحكي عنه الأسطورة بطريقة ما : فالأساطير إذاً صنعت للتفكير بواسطتها ، وطرائق لتصنيف الواقع وتنظيمه ، وهذا هو هدفها ، وليس تلاوة أية حكاية محددة . ويمكن قول الشيء ذاته ، كما يعتقد ليفي شتراوس ، عن الأنظمة الطوطمية والقرابية ، فهذه ليست مؤسسات اجتماعية ودينية بقدر ما هي شبكات اتصال ، وسنن تسمح بانتقال « المُرْسَلات » . والعقل الذي يقوم بكل هذا التفكير ليس عقل الذات الفردية : فالأساطير تفكّر ذاتها عبر البشر ، وليس العكس . وهي لا تجد أي أصل أو منشأ في وعي محدد ، ولا تملك أية غاية محددة منظورة . وإذاً ، فان إحدى نتائج البنيوية هي « نــزع مركزية » decentring الذات الفردية ، التي لم تَعُدْ تعتبر بمثابة مصدر للمعنى أو غاية له . إن للأساطير وجود جمعي شبه موضوعي ، يكشف « منطقها الملموس » ويبدي استخفافاً بالغاً حيال أوهام الفكر الفردي وأهوائه ، ويردّ كل وعي محدد إلى مجرد وظيفة لديها .

ويقوم علم السرد على تعميم هذا النموذج أبْعَدَ من «نصوص» الميثولوجيا القَبَليّة الشفهية باتجاه أنواع أخرى من القصة. وكان الشكلاني الروسي فلاديمير بروب قد بدأ من قبل بداية واعدة في عمله **علم**

تشكل الحكاية الشعبية (١٩٢٨) ، حيث ردّ بجرأة كل الحكايات الشعبية إلى سبع « مجالات للفعل » Spheres of action وواحد وثلاثين عنصراً ثابتاً أو « وظيفة » . فأية حكاية شعبية واحدة لا تضمّ سوى « مجالات الفعل » هذه (البطل ، والمساعد ، والشرير ، والشخص المنشود وهلمجرا) وذلك بطرائق نوعية تبعاً لكل حكاية . ونظراً لاقتصادية هذا النموذج الشديدة ، يمكن إخضاعه بَعْد لمزيد من الاختزال . ففي كتابه **الدلالة البنيوية** (١٩٦٦) ، رأى أ . ج . غريماس أن ترسيمة بروب تجريبية جداً ، وتمكّن من تجريد عرضه الخاص تجريداً أبعد من خلال مفهوم الا actant (**الفاعل**) ، والذي ليس سرداً نوعياً ولا شخصية وإنما وحدة بنيوية . ويمكن للفاعلين الستة ، الذات ، والموضوع ، و المرْسِل ، والمُرْسَل إليه ، والمساعد والمعارض ، أن يستوعبوا مجالات الفعل المتنوعة لدى بروب ويساعدوا على القيام بمزيد من التبسيط الأنيق . ويحاول تزفيتان تودوروف القيام بتحليل « قواعدي » grammatical مشابه يطبّقه على **ديكاميرون** بوكاشيو ، حيث ينظر إلى الشخصيات بوصفها أسماء ، وإلى الخصائص والخصال المنسوبة إليها بوصفها نعوتاً وإلى أعمالها بوصفها أفعالاً . ويمكن بالتالي قراءة كل قصة في **الديكاميرون** كنوع من الجملة الممتدة ، والتي تركّب هذه الوحدات وتجمعها بطرائق مختلفة . وكما يصبح العمل هكذا عملاً عن بنيته شبه — الألسنية الخاصة ، فان البنيوية إلى الآن ترى أن كل عمل أدبي ، وبينما يقوم ظاهرياً بوصف واقع خارجي ما ، يلقي خفيةً بنظرة من طرف عينه على سيرورات البناء الخاصة به . وفي النهاية فان البنيوية لا تقتصر على إعادة التفكير بكل شيء من جديد ، بوصفه

لغةً هذه المرة ؛ بل تعيد التفكير بكل شيء ثانيةً كما لو كانت اللغة هي موضوع بحثها الحقيقي .

ولكي نوضح نظرتنا إلى علم السرد ، يمكن لنا أن ننظر أخيراً إلى عمل جيرار جينيت . ففي كتابه **الخطاب السردي** (١٩٧٢) ، يميّز جينيت في السرد بين الـ récit (**الحكي**) ، والذي يُعني به الترتيب الفعلي للأحداث في النصّ ؛ والـ histoire (**القصة**) ، أي التتالي الذي حصلت فيه هذه الأحداث « فعلياً » ، كما يمكن أن نستدلّ عليه من النصّ ؛ والـ narration (**التسريد**) ، الذي يعنى بفعل السرد ذاته . ويكافئ الصنفان الأولان تمييزاً شكلانياً روسياً بين « الحبكة» ، و « القصة » : فالقصة البوليسية تبدأ عادة باكتشاف جثة لتعود في النهاية من حيث بدأت فتبيّن كيف حدثت جريمة القتل ، وهكذا فان حبكة الأحداث هذه تقلب « القصة » أو التسلسل الزمني الحقيقي للفعل . ويميّز جنييت خمس مقولات مركزية في تحليل السرد . « **الترتيب** » order ويحيل إلى الترتيب الزمني للسرد ، وكيف يمكن له أن يعمل من خلال الاستباق prolepsis ، أو الاسترجاع analepsis أو المفارقة الزمنية anachrony ، التي تشير إلى تضاربات بين « القصة » و « الحبكة » . ويدل « **الاستمرار** » أو « **الاستغراق الزمني** » duration على أن السرد يمكن أن يُسْقِط إبيزودات*، ويطيلها، ويوجز ، ويتوقف قليلاً وهلمجرا . ويشتمل « **التواتر** » Frequency علىتساؤلات عمّا إذا كان حدث ما قد حصل مرةً

(*) episode ، حدث ضمن سرد طويل ، أو استطراد .

في « القصة » وسُرِدَ مرة ، أو حصل مرة وسُردَ مرات عديدة ، أو حصل مرات عديدة وسُرِدَ مرات عديدة ، أو حصل مرات عديدة وسُرِدِ مرة فقط . أما مقولة « **الصيغة** » mood فيمكن تقسيمها إلى « البُعد » و « المنظور » . فالبُعد يعنى بعلاقة التسريد بمواده الخاصة : هل هي علاقة تلاوة للقصة (« diagesis ») أم تمثيل لها («mimesis»)، وهل السرد محكي بالكلام المباشر ، أم المنقول أم « المنقول الطليق » ؟ أما « المنظور » فهو ما يمكن أن يُدعى بصورة تقليدية « زاوية النظر » ، ويمكن تقسيمه أيضاً إلى أقسام فرعية متنوعة : فالسارد قد يعرف أكثر من الشخصيات ، أو أقل منها ، أو يتحرك معها على المستوى ذاته ؛ وقد يكون السرد « غيرمتبئّر » non — focalized ، يلقيه ساردكليّ المعرفة من خارج الفعل ، أو « متبئّراً داخلياً » ، تتلوه شخصية واحدة من موقع ثابت ، أو من مواقع متغيرة ، أو من وجهات نظر شخصيات متعددة . كما يمكن أن نجد أيضاً شكلاً من « التبئير الخارجي » ، حيث يعرف السارد أقلّ مما تعرف الشخصيات . وثمة أخيراً مقولة « **الصوت** » voice ، والتي تُعنى بفعل السرد ذاته ، أي بنوع السارد والمسرود له الذي ينطوي عليهما هذا السرد . ويمكن أن نجد هنا تركيبات عديدة بين « زمن السرد » و « زمن المسرود » ، بين فعل تلاوة القصة والأحداث التي تتلى : فقد تتم حكاية الأحداث قبل حدوثها ، أو بعده أو أثناءه (كما في الرواية الرسائلية) . ويمكن لسارد أن يكون غائباً عن سرده أو خارجاً عن نطاقه « heterodiegetic » أو ممثّلاً داخل نطاق السرد « homodiegitic » (كما في قصص صيغة المتكلّم) ، أو ممثّلاً داخل السرد وبارزاً فيه بوصفه الشخصية

الرئيسة في الوقت ذاته « autodiegitic » وليست هذه سوى بعض تصنيفات جينيت ؛ بيد أنها تلفت انتباهنا إلى وجه هام من أوجه الخطاب وهو الاختلاف بيـــن **التسريد** narration – أي فعل وسيرورة إخبار أو حكي قصة – **والسرد** narrative – أي ما يتلى فعاياً . فعندما أحكي قصة عن نفسي ، كما في السيرة الذاتية ، يبدو« الأنا »الذي يقوم بالحكي مطابقاً بمعنى ما لـ « الأنا » الذي أصفه ، ومختلفاً عنه بمعنى آخر . وسوف نرى لاحقاً أنّ لهذه المفارقة تطبيقات شائقة تتعدّى نطاق الأدب .

* * *

ماهي حصيلة البنيوية ؟ بدايةً ،تمثّل البنيوية نزعاً لـ **لُغْزيّة** الأدب لا رحمة فيه . فلم يعد من السهل بعد غريماس وجينيت سماع ضربات وطعنات السيوف في وصف شعري لمبارزة ، أو الشعور بأنك تعرف حقّ المعرفة ما يبدو وكأنه خيال مآتة بعد قراءتك قصيدة **الرجال الجوف** *. وهكذا تلقّت الأقاويل الذاتية الفضفاضة تأديباً من قبل نقد أدرك أن العمل الأدبي هو **بناء** construct ، شأنه شأن أي نتاج لغوي آخر ، ويمكـــن تصنيف آلياتـــه mechanisms وتحليلها شأن موضوعات أي علم آخر . كما تعرّت بقسوة تلك الأهواء الرومانسية التي مفادها أن القصيدة ، مثل شخص ، تنطوي على جوهر حيوي ،وعلى روحٍ من الفظاظة أن نعبث بها ،وظهرت هذه الأهواء على حقيقتها بوصفها كِسْرة من اللا هوت المُقَنّع ،وخوفاً خرافياً من

(*) قصيدة ت . س . إليوت .

البحث العقلاني جعل من الأدب صنماً وعزّز سلطة نخبة نقدية حساسة « بالفطرة » . وعلاوةً ، فقد وضع المنهج البنيوي تحت طائلة الشك ضمنياً زَعْمَ الأدب أنـه شكل فريد من الخطاب : فحين يمكن استخراج بنى عميقة من مجلة ميكي وكذلك من السر فيليب سيدني ، ولا شك أنها البنى ذاتها في كليهما ، يصبح من الصعب أن نخصّ الأدب بمنزلة ذات امتياز وجودياً (انطولوجياً) . ومع حلول البنيوية ، فان عالم علماء الجمال والبحّاثة الأدبيين الانسانويين العظماء في أوروبا القرن العشرين — عالم كروتشه ، وكورتيوس ، وأورباخ ، وسبيتزر وويليك — بدا عالماً مضتْ ساعته(٦). فهؤلاء الرجال ، باطّلاعهم الهائل ، ونفاذ بصرهم ، وسعة خيالهم والمدى العالمي (الكوسموبوليتي) لإلماعاتهم ، ظهروا فجأة ضمن منظور تاريخي ، بمثابة إشراقات إنسانويّة أوروبية رفيعة سابقة على اضطراب وحريق أواسط القرن العشرين . وبدا واضحاً أن مثل هذه الثقافة الغنية لا يمكن ابتكارها ثانيةً — وكان الخيار هو بين التعلّم منها وتجاوزها ، أو التشبّث بحنين بما بقي منها في زماننا ، والتنصّل من « عالم حديث » يتهجّى فيه الكتاب ذو الغلاف الورقي موت الثقافة الرفيعة ، وحيث لم يعد ثمة خدم يحرسون باب المرء بينما هو يقرأ في عزلة .

ويمثّل الإلحاح البنيوي على « مَبنويّة » constructedness المعنى البشري تقدماً كبيراً . فالمعنى ليس تّجربة خصوصية ولا حادثة دبّرتها

(٦) انظر بنديتو كروتشه ، الجمالي (نيويورك ، ١٩٦٦) ؛ إريك أورباخ ، المحاكاة (برنستون ، NJ، ١٩٧١) ؛ إ . ر . كورتيوس ، الأدب الأوربي والعصور الوسطى اللاتينية(لندن، ١٩٧٩)؛ ليو سبيتزر ، الألسنية والتاريخ الأدبي (برنستون Nj ، ١٩٥٤) ؛ رينيه ويليك ، تاريخ النقد الحديث ١٨٥٠ — ١٩٥٠ (لندن ، ١٩٦٦) .

الشياطين : إنه نتاج أنظمة تدليل مشتركة معينة . وهكذا تلقّت صفعةً حادةً تلك القناعة البرجوازية الواثقة بأن الذات الفردية المعزولة هي ينبوع وأصل كل معنى : فاللغة سابقة على الفرد ، وهي ليست نتاجاً له بقدر ما هو نتاج لها . والمعنى ليس « طبيعياً» أو « فطرياً » ، ليس مجرد مسألة نظر ورؤية ، أو شيئاً راسخاً إلى الأبد ، فالطريقة التي تؤوّل بها عالمك هي وظيفة اللغات التي في متناولك ، ومن الواضح أنه ليس ثمّة ما هو ثابت بهذا الصدد . والمعنى ليس شيئاً يتقاسمه بالبداهة جميع البشر في كل مكان ، ومن ثم ينطقونه على ألسنتهم وفي كتاباتهم المتنوعة : فالمعنى الذي يمكنك نطقه يتوقف أصلاً على الكلام والكتابة التي تتقاسمها وتشترك بها. وثمة هنا بذور نظريةٍ في المعنى اجتماعية وتاريخية ، ينبغي لتضمينانها أن تسري عميقاً ضمن الفكر المعاصر . فلم يعد ممكناً رؤية الواقع كمجرد شيء « خارجي » ، أو نظاماً order ثابتاً للأشياء ، يقتصر دور اللغة على عكسه وحسب . فتبعاً لهذا الزعم ، ثمة رباط طبيعي وفطري بين الكلمة والشيء ، طقم متعيّن من التوافقات بين الميدانين. وبالتالي فان لغتنا تكشف لنا العالم على نحو لا مجال للشك فيه . ولكن هذه النظرة العقلانية أو التجريبية إلى اللغة عانت بشدة على يد البنيوية : وكيف يمكن أن تصمد أية نظرية في المعرفة ما دامت العلاقة بين الدليل والمرجع علاقة اعتباطية ، كما يقول سوسور ؟ فاللغة لا تعكس الواقع وإنما **تنتجه** : فهي طريقة محددة لنقش العالم ترتكز على أنظمة الأدلّة التي بين أيدينا ، أو بدقة أشد التي نحن بين أيديها . وهنا برز الشك في أن البنيوية ليست بعيدة عن التجريبية إلاّ لأنها شكل آخر من أشكال المثالية الفلسفية ـــ أي أن رؤيتها للواقع كنتاج للّغة في جوهره

ليس سوى النسخة الأحدث من المذهب المثالي الكلاسيكي الذي يرى أن الوعي الانساني هو الذي يؤسس العالم .

كانت البنيوية بتجاهلها للفرد ، ومقاربتها السريرية لألغاز الأدب، ونفورها الواضح من الحس السليم ، بمثابة الفضيحة بالنسبة للمؤسسة الأدبية . ولقد كان ازدراء البنيوية للحسّ السليم نقطة في صالحها على الدوام : فالحسّ السليم يرى أن الأشياء عموماً ليس لها إلا معنى واحد وأن هذا المعنى يكون في العادة واضحاً ، منقوشاً على وجوه الموضوعات التي نصادفها. كما يرى أن العالم يبدو كما ندركه تقريباً ، وأن طريقتنا في إدراكه هي طريقة طبيعية ، بدهية وبيّنة بذاتها . فنحن نعرف أن الشمس تدور حول الأرض لأننا نستطيع رؤيتها وهي تفعل ذلك . وفي عصور أخرى كان الحس السليم قد أملى القيام بحرق الساحرات * ، وشنق لصوص الماشية وتجنّب اليهود خوفاً من إنتان قاتل ، بيد أن الحسّ السليم بعيد هو ذاته عن سلامة الحسّ إذْ يعتقد أنه ثابت تاريخياً . أما المفكرون الذين حاولوا البرهنة على أن المعنى الظاهر ليس بالضرورة هو المعنى الواقعي فقد قوبلوا بالازدراء : كوبرنيكوس وبعده ماركس ، الذي أعلن أن الدلالة الحقيقية للسيرورات الاجتماعية تجري « من خلف ظهور » العاملين الأفراد ، وبعد ماركس فرويد الذي حاول أنْ يبيّن أنّ العقل الواعي لا يدرك أبداً المعاني الحقيقية لكلماتنا وأفعالنا . والبنيوية هي وارث حديث لهذا الاعتقاد بأن الواقع وتجربتنا له ، منقطعان واحدهما عن الآخر ؛ وبالتالي ، فانها تشكّل خطراً على الأمن الايديولوجي لأولئك الذين يرغبون بأن

(*) إشارة إلى حرق النساء في العصور الوسطى .

يكون العالم تحت سيطرتهم ، وأن يستحوذوا على معناه الوحيد المنقوش على وجهه ويخضعونه لهم في مرآة لغتهم الصافية . والبنيوية تنقض تجريبية الانسانويين الأدبية - أي الايمان بأن ما يُجَرَّب ويُخْتَبَر هو الأشد « واقعية » ، وأن موطن هذه التجربة الغنية ، البارعة ، المعقدة هو الأدب ذاته . ومثل فرويد ، فان البنيوية تزيح النقاب عن الحقيقة الصادمة التي مفادها أن تجربتنا الأشدّ حميمية هي أيضاً أثَر effect من آثار بنية .

قلت أن البنيوية اشتملت على بذور نظرية اجتماعية وتاريخية في المعنى ، لكن هذه البذور ، بوجه عام ، لم تكن قادرة على أن تُنْتِش. ففي حين تنظر البنيوية إلى أنظمة الأدلّة التي يعيش الأفراد من خلالها بوصفها أنظمة متغيّرة ثقافياً ، إلاّ أنها لا تنظر إلى القوانين العميقة التي تحكم اشتغالات هذه الأنظمة بوصفها كذلك . فهي بالنسبة للأشكال « الأشد تزمّتاً » من البنيوية قوانين كونية ، متجسّدة في عقل جمعي متعالٍ على أية ثقافة محددة ومفارق لها ، ومتجذّر في بنى الدماغ البشري ذاته كما توقّع ليفي شتراوس . وبكلمة ، فان البنيوية لا تاريخية على نحو يقف له شعر الرأس : فقوانين العقل التي ادّعت عزلها — التوازيات ، والتقابلات ، وضروب القلب وغيرها — تتحرك على مستوى من العمومية بعيد تماماً عن الاختلافات الملموسة في التاريخ البشري . ومن هذا الارتفاع الأولمبي الشاهق ، كل العقول تبدو متشابهة تقريباً . وكل ما يمكن للبنيوي فعله ، بعد أن يتوصّل إلى الأنظمة المُبَطّنة الحاكمة للنصّ الأدبي هوأن يستريح ويتساءل عمّا سيفعله بعد ذلك . فليس ثمة أي تساؤل بشأن تعليق العمل الأدبي

بالوقائع التي يعالجها ، أو بالشروط التي تنتجه ، أو بالقرّاء الفعليين الذين يدرسونه ، ذلك أن الايماءة المؤسِّسة للبنيوية كانت قد وضعت هذه الوقائع ضمن قوسين . فبغية كشف طبيعة اللغة ، كان على سوسور قبل كل شيء ، وكما رأينا ، أن يكبت أو ينسى ما تتحدث عنه اللغة : وهكذا تمّ تعليق المرجع ، أو الموضوع الواقعي ، الذي يعيّنه ويشير إليه الدليل بحيث يمكن تفحّص بنية الدليل ذاته على نحو أفضل . وواضح كم تشبه هذه الإيماءة وضع هسرل الموضوع الواقعي بين قوسين لكي يقبض قبضاً محكماً على الطريقة التي يختبر بها العقل هذا الموضوع . والبنيوية وعلم الظاهرات ، على الرغم من تباينهما في نواحٍ رئيسة ، ينبعان كلاهما من فعل ينطوي على مفارقة ساخرة ويتمثّل في إيصاد الباب في وجه العالم المادي لكي يسلّطا مزيداً من الضوء على وعيناله . وكل حركة مثل هذه محكومة بأن تكون مهزومة ذاتياً بالنسبة لكل من يعتقد أن الوعي **عمليّ** إلى حد بعيد ، ومشدود على نحو لا فكاك منه إلى الطرائق التي نعمل بها في الواقع وعلى الواقع . وهي بالأحرى شبيهة بقتلك شخصاً ما لكي تتفحّص الدورة الدموية على نحو يكون أكثر إقناعاً .

بيد أن الأمر ليس مجرد إيصاد للباب في وجه شيء عام مثل « العالم » : وإنما مسألة اكتشاف موطئ قدم لليقين في عالم محدد بدا فيه اليقين صعب المنال . فالمحاضرات التي شكّلت كتاب سوسور **محاضرات في الألسنية العامة** ألقيت في قلب أوروبا بين ١٩٠٧ و ١٩١١ ، على شفير الانهيار التاريخي الذي لم يعش سوسور نفسه حتى يراه . وهذه السنوات بالضبط هي السنوات التي كان هسرل يصوغ خلالها المذاهب الرئيسة

في علم الظاهرات ، وفي مركز أوروبي لا يبعد كثيراً عن جنيف سوسور . وفي الوقت ذاته تقريباً ، أو بعده بقليل ، كان كتّاب الأدب الانجليزي الكبار في القرن العشرين — ييتس ، إليوت ، باوند ، لورنس ، جويس — يطوّرون أنظمتهم الرمزية المغلقة ، والتي شكّل فيها **التقليد** ، والصوفية اللاهوتية ، والمبادىء الذكرية والأنثوية ، والقروسطية والميثولوجيا أحجار الزواية لبنى « تزامنية » كاملة ، ونماذج شاملة لضبط الواقع التاريخي وتفسيره . وسوسور نفسه هو الذي طرح وجود « وعي جمعي » يبطّن نظام **اللسان** . ولكن ، وفي حين أنه من السهل أن نرى الفرار من التاريخ المعاصر واللجوء إلى الأسطورة لدى كتّاب الأدب الانجليزي الكبار ، فان هذا الفرار هو أقل وضوحاً وقابلية للكشف في كتاب مدرسي عن الألسنية البنيوية أو قطعة فلسفية باطنية لا يمكن فهمها إلا من قبل فئة بعينها .

ولعل ارتباك البنيوية أمام إشكالية التغيّر الاجتماعي هو المكان الذي يمكن لنا فيه اكتشاف هذا الفرار بصورة واضحة . فقد رأى سوسور تطور اللغة على هيئة نظام تزامني يتلو نظاماً آخر . شأن ذلك الموظف الفاتيكاني الذي لاحظ أنه إذا توصّل البابا في مسألة ضبطالنسل إلى قرار يؤيد التعاليم السابقة أو يعارضها ، فان الكنيسة ستنتقل من حالة من اليقين إلى حالة أخرى . فالتغيّير الاجتماعي ، عند سوسور ، هو شيء ابتليت به العناصر الفردية في لغة ، ولا يمكنه أن يؤثـّر على الكلّ إلا بهذه الطريقة غير المباشرة : فاللغة ككلّ تعيد تنظيم ذاتها لكي تكيّف هذه الاضطرابات وتستوعبها ، مثل تعلّم العيش مع ساق خشبية أو مثل احتفاء **تقليد** إليوت برائعة جديدة في النادي . وتكمن خلف هذا

النموذج الألسني نظرة محددة إلى المجتمع البشري : التغيّر اضطراب وإخلال بالتوازن في نظام خالٍ من الصراع في جوهره ، فيتمايل للحظة ، ثم يستعيد توازنه ويحتوي التغيّر الحاصل . ويبدو التغيّر الألسني عند سوسور بمثابة حادث accident : وهو يحدث « على نحوٍ أعمى » ، وكان على الشكلانيين اللاحقين أن يفسروا كيف يمكن القبض على التغيّر ذاته وفهمه بصورة نظامية . فجاكوبسون وزميله تينيانوف نظرا إلى تاريخ الأدب بوصفه يشكّل نظاماً هو ذاته ، تكون فيه بعض الأشكال والأجناس « مسيطرة » بينما تكون أخرى خاضعة في أية مرحلة محددة . ويحدث التطور الأدبي من خلال انزياحات ضمن هذا النظام التراتبي (الهيراركي) ، بحيث يتحول شكل مسيطر في السابق إلى شكل خاضع أو العكس . أما دينامية هذه السيرورة فهي « نزع الألفة » : فاذا ما أصبح الشكل الأدبي المسيطر باهتاً بمرور الزمن — كأن يتمّ التغلّب ، مثلاً ، على بعض صنعاته من قبل جنس فرعي مثل الصحافة الشعبية ، بحيث تتم التغطية على اختلافاته عن مثل هذه الكتابات — فان شكلاً أدبياً خاضعاً في السابق يبرز لكي « ينزع ألفة » هذه الوضعية . أما التغيّر التاريخي فهو مسألة إعادة ترصيف تدريجي للعناصر الثابتة ضمن النظام : ولا شيء يزول أبداً ، فهو يغيّر هيئته وحسب من خلال تبدّل علاقته مع العناصر الأخرى . وكما يقول جاكوبسون وتينيانوف ، فان تاريخ النظام هو نظام بحد ذاته : فالتعاقب يمكن دراسته تزامنياً . ويتألّف المجتمع ذاته من طقم كامل من الأنظمة (أو « السلاسل » Series ، كما يدعوها الشكلانيون) ، كل منها محكوم بقوانينه الداخلية ، ويتطور باستقلال نسبي عن جميع الأنظمة

الأخرى . بيد أن ثمة « تعالقات » بين السلاسل المختلفة : ففي أية لحظة معينة تصادف السلاسل الأدبية سُبُلاً عديدة متاحة يمكن لها التطور عبرها ، أما السبيل الذي تختاره بالفعل فهو نتيجة التعالقات بين النظام الأدبي وسلاسل تاريخية أخرى . لكن هذا الاقتراح لا يتبنّاه جميع البنيويين : ففي مقاربتهم « التزامنية » الصارمة لموضوع البحث ، يصبح التغيّر التاريخي في بعض الأحيان أمراً مُلَغّزاً يصعب تفسيره شأنه شأن الرمز عند الرومانسية .

ولقد مثّلت البنيوية قطيعةً مع النقد الأدبي التقليدي في جوانب كثيرة ، لكنها ظلّت مرتهنةً له في جوانب كثيرة أخرى . فانكبابها على اللغة كان جذرياً في تضميناته ، كما رأينا ، لكنه كان في الوقت ذاته هجاساً مألوفاً لأكاديميين . فهل اللغة هي كل شيء حقاً ؟ ماذا عن العمل ، والجنسية Sexuality ، والسلطة السياسية ؟ صحيح أن هذه الوقائع ذاتها قد تكون واقعة في شراك خطاب لافكاك لها منه ، لكنها لا يمكن أن تُختَزَل إليه أبداً . فما الشروط السياسية التي أملَتْ هذا « التصدير » المتطرف للّغة ؟ وهل تختلف النظرة البنيوية إلى النصّ الأدبي بوصفه نظاماً مغلقاً عن معالجة **النقد الجديد** لهذا النصّ باعتباره موضوعاً معزولاً ؟ ما الذي جرى لمفهوم الأدب بوصفه **ممارسة** اجتماعية ، وشكلاً من **الانتاج** لا يستنفده النتاج ذاته بالضرورة ؟ لقد أمكن للبنيوية أن تُشَرِّح هذا النتاج ، لكنها رفضت أن تبحث في الشروط المادية لصنعه ، إذْ يمكن لهذا أن يعني استسلاماً لأسطورة « الأصل » . كما أن كثيراً من البنيويين لم يبدوا اهتماماً بالكيفية التي يتمّ فيها استهلاك النتاج فعلياً — أي بما يحدث حين يقرأ البشر الأعمال الأدبية ، وما هو الدور الذي

تلعبه هذه الأعمال في العلاقات الاجتماعية ككل . وعلاوةً ، أليس تشديد البنيوية على **الطبيعة المتكاملة** لنظام الأدلّة مجرد نسخة أخرى من الحديث عن العمل بوصفه « وحدة عضوية » ؟ لقد تحدّث ليفي شتراوس عن الأساطير بمثابتها حاول تخيّلية لتناقضات اجتماعية واقعية ؛ واستخدم يوري اوتمان السبرنتيك كتشبيه ليظهر أن القصيدة تشكّل كليّة Totality عضوية معقدة ؛ وطوّرت مدرسة براغ نظرة وظيفية للعمل تعمل فيها جميع الأجزاء معاً وعلى نحو لا رحمة فيه من أجل مصلحة الكل. وإذا ما كان النقد التقليدي قد اختزل العمل الأدبي في بعض الأحيان إلى مجرد نافذة على نفسيّة المؤلّف ، فان البنيوية تجعل منه نافذة على العقل الكوني كما يبدو . أما « ماديّة » النصّ ، أي سيروراته الألسنية التفصيلية ، فقد تهدّدها خطر الإمحاء : ذلك أن « سطح » قطعة من الكتابة لا يتعدّى كونه انعكاساً خانعاً لأعماقها الخفية . وما دعاه لينين مرةً « واقع المظاهر » كان مهدّداً بخطر الإغفال : حيث أمكن ردّ كل السمات « السطحية » في العمل إلى « جوهر » ، أو إلى معنى مركزي مفرد يشكّل كل أوجه العمل ، ولم يَعُدْ هذا الجوهر نفسية الكاتب أو **الروح القدس** وإنما « البنية العميقة » ذاتها . ولم يعد النصّ سوى نسخة من هذه البنية العميقة ، أما النقد البنيوي فليس سوى نسخة من هذه النسخة . وأخيراً ، إذا ما كان النقّاد التقليديون قد شكّلوا نخبة روحانية ، فقد بدا البنيويون بمثابة نخبة علمية ، مزودة بمعرفة باطنية بعيدة كل البعد عن القارىء « العادي » .

حين وضعت البنيوية الموضوع الواقعي بين قوسين ، فانها وضعت الذات البشرية أيضاً بين قوسين وفي اللحظة ذاتها . وهذه الحركة المزدوجة هي في الحقيقة ما يحدد هوية المشروع البنيوي . فالعمل لا

يحيل إلى موضوع ، ولا هو تعبير عن ذات فردية ؛ فهذان السبيلان قد تمّ سدّهما ، وما تُركَ مُعَلّقاً في الهواء بينهما هو نظام قواعد System of rules . ويتمتّع هذا النظام بحياته المستقلة ، ولا يرتهن لمقاصد فردية . وحين نقول إن لدى البنيوية إشكالية مع الذات الفردية فذلك يعني أن هذه الذات قد تمّت تصفيتها على نحو فعّال ، واختزالها إلى وظيفة في بنية لا شخصية Impersonal . وبعبارة أخرى : إن الذات الجديدة هي في الواقع **النظام ذاته** ، والذي بدا مُجَهّزاً بكل خصائص الفرد التقليدي (الاستقلال ، التصويب أو التصحيح الذاتي ، الوحدة وهلمجرا) . فالبنيوية « لا إنسانوية » anti — humanist ، ليس بمعنى أن أنصارها يسلبون من الأطفال حلواهم ، بل بمعنى أنهم يرفضون الأسطورة التي مفادها أن « التجربة » الفردية هي مبتدأ المعنى وخبره . إن المعنى بالنسبة للتقاليد الإنسانوي هو شيء أخلقه ، أو نخلقه معاً ؛ ولكن كيف يمكن لنا أن نخلق معنىً ما لم تكن القواعد التي تحكمه موجودة مسبقاً ؟ ومهما اندفعنا بعيداً إلى الخلف ، ومهما سعينا وراء أصل المعنى ، فسوف نجد دوماً بنية قائمة هناك مسبقاً . وهذه البنية لا يمكن أن تكون مجرد **نتيجة** للكلام ، إذْ كيف يمكن لنا أن نتكلم على نحو متماسك أصلاً دون هذه البنية ؟ ومن المستحيل أن نكتشف « الدليل الأول » الذي تبدأ منه كل الأدلة الأخرى ، ذلك أن دليلاً ما يفترض مسبقاً ،وكما أوضح سوسور،وجود أدلةأخرى يختلف عنها ، وتلك تفترض أخرى . وإذا ما كانت اللغة قد « وُلِدَتْ » بأي حال من الأحوال فلا بدّ أنها قد وُلِدَتْ « دفعة واحدة » ، كما يقول ليفي شتراوس . وكما يذكر القارئ : فان نموذج رومان

جاكوبسون الاتصالي ينطلق من مُرْسِل هو مصدر المُرسَله المنقولة ؛ ولكن من أين أتى هذا المُرْسِل ؟ فلكي يكون قادراً على نقل مُرْسَلة، لا بد أن يكون ثمة لغة قد أوقعته في شراكها وأسسته . في البدء كان **الكلمة** .

إن رؤية اللغة على هذا النحو تمثّل تقدماً كبيراً قياساً برؤيتها كمجرد « تعبير » عن عقل فردي . ولكنها تطرح أيضاً مصاعب شديدة . فبالرغم من أن اللغة قد لا تكون مفهومة بالصورة الأفضل كتعبير فردي ، إلا أنها تشتمل حتماً وبطريقة ما على ذوات إنسانية وعلى مقاصد هذه الذوات ، الأمر الذي تسقطه البنيوية من حسبانها. لنَعُدْ للحظة إلى الوضعية التي أشرت إليها من قبل ، حيث أطلب منك أن توصد الباب بينما الريح الهوجاء تعصف في الغرفة . قلت آنئذ أن معنى كلماتي مستقل عن أي مقصد قد يكون لديّ — أي أن المعنى ، لِنَقُلْ ، هو وظيفة للّغة ذاتها ، وليس عملية ذهنية خاصة بي . ففي وضعية عملية معينة تبدو الكلمات وكأنها تعني ما تعنيه وحسب بصرف النظر عمّا قد أريد لها أن تعنيه. ولكن ماذا لو طلبت منك أن توصد الباب بعد أن صرفت عشرين دقيقة قيدتك فيها إلى كرسي؟ماذا لو أن الباب كان موصداً أصلاً أو أنه غير موجود على الإطلاق؟ عندها ستكون معذوراً حتماً لو سألتني : « ما الذي تعنيه ؟ » . فليست المشكلة هنا أنك لا تفهم معنى **كلماتي**؛ وإنما هي أنك لا تفهم **معنى** كلماتي . ولن يُسْعِفُكَ في ذلك لو أنني ناولتك معجماً . إنّ السؤال « ما الذي تعنيه ؟ » في هذه الوضعية هو في الحقيقة سؤال عن مقاصد ذات بشرية ، وما لم أفهم هذه المقاصد فان طلب إيصاد الباب سيكون عندئذ فارغاً من المعنى إلى حد بعيد .

و السؤال عن مقاصدي ليس بالضرورة سؤال يحدّق في عقلي ويرصد العمليات الذهنية الجارية هناك . وليس ضرورياً أن نرى المقاصد بتلك الطريقة التي رآها بها إ . د . هيرش ، بوصفها « أفعالاً ذهنية » خصوصية في جوهرها . والسؤال في هذه الوضعية « ما الذي تعنيه ؟ » هو في الحقيقة سؤال عن الآثار التي تحاول لغتي أن تُحْدِثها : إنه طريقة لفهم الوضعية ذاتها ، وليس محاولة للكشف عن دوافع شبحية ضمن جمجمتي . وفهم مقصدي هو قبض على كلامي وسلوكي بالعلاقة مع سياق دلالي . وعندما نفهم « مقاصد » قطعة لغوية ، فاننا نؤولها بوصفها **موجّهة** بمعنى ما ، ومبنيّة بحيث تحقق آثاراً ومفاعيل معينة ؛ ولا شيء من هذا يمكن القبض عليه بمعزل عن الشروط العملية التي تعمل فيها اللغة . وبالطبع فان هذه رؤية للّغة بوصفها ممارسة وليست موضوعاً ؛ ومن الطبيعي ألاّ يكون ثمة ممارسات دون ذوات انسانية فاعلة .

إن هذه الطريقة في النظر إلى اللغة غريبة تماماً على البنيوية ، في تنويعاتها الكلاسيكية على الأقل . فسوسور ، كما ذكرت ، لم يكن مهتماً بما يقوله البشر فعلياً وإنما بالبنية التي تتيح لهم أن يقولونه : ولذا فقد درس **اللسان** وليس **الكلام** ، ناظراً إلى الأول بوصفه واقعة اجتماعية موضوعية وإلى الثاني بوصفه نطقاً فردياً عشوائياً لا يمكن تنظيره . وهذه النظرة إلى اللغة تحوّل إلى سنّةٍ طريقةً معينةً في مَفْهمَةِ conceptualizing العلاقات بين الأفراد والمجتمعات ، وهي طريقة يمكن وضعها تحت طائلة الشكّ والمساءلة . إنها ترى النظام بوصفه محدّداً ومشروطاً وترى الفرد بوصفه حراً وطليقاً ؛ فلا تتناول

الضغوط والمحددات الاجتماعية بوصفها قوى فاعلة في تكلّمنا الفعلي، بل بوصفها بنية مونوليثية * تقف في مواجهتنا على نحو ما . وهي تفترض أن **الكلام** ، أو النطق الفردي ، هو شأن فردي ، وليس شأناً اجتماعياً حتماً و « حوارياً » يُمْسِك بنا مع غيرنا من المتكلّمين والمستمعين في حقل كامل من القيم والأغراض الاجتماعية . وسوسور يجرّد اللغة من اجتماعيتها في اللحظة التي تكون فيها مهمة أشدّ الأهمية : لحظة الانتاج الألسني ، والتكلّم ، والكتابة ، والاستماع والقراءة الفعلية من قبل أفراد اجتماعيين ملموسين . وهذا ما يجعل تقييدات النظام اللغوي ثابتة ومتعينّة ، وأوجهاً من **اللسان** ، وليست قوى ننتجها، ونعدّلها ونحوّلها في اتصالنا الفعلي . ويمكن أن نلاحظ أيضاً أن النموذج الذي يقدمه سوسور عن الفرد والمجتمع ، شأن كثير من النماذج البرجوازية الكلاسيكية ، لا يحوي أية مصطلحات وسيطة ، أو أية توسّطات بين المتكلّمين الفرديين المنعزلين والنظام الألسني ككل . وهكذا تمّ ببساطة إغفال أن أحداً ما قد لا يكون « عضواً في مجتمع » وحسب بل وأيضاً امرأة ، وممثلة نقابة ، وكاثوليكية ، وأم ، ومهاجرة ومساهمة في حملة لنزع السلاح . كما تمّ أيضاً تجاهل النتيجة الألسنية المنطقية لهذا الأمر — وهي أننا نقطن في الوقت ذاته « لغات » مختلفة عديدة ، وربما كان بعضها متصارع مع بعضها الآخر .

لقد كان التحوّل عن البنيوية ، جزئياً ، انتقال من « اللغة » إلى

(*) monolith ، حجر ضخم مفرد يكون عادة على شكل عمود أو مسلة . والصفة monolithic تطلق على ما يتكشف عن وحدة متراصة وتناغم كلي .

« الخطاب » ، تبعاً لمصطلحات الألسني الفرنسي إميل بينفينيست(٧). ذلك أن « اللغة » هي كلام أو كتابة تُرى بوصفها « موضوعية » ، كسلسلة من الأدلة دون ذات أو فاعل . أما « الخطاب » فيعني لغة تُفْهَمُ بوصفها نُطْقاً ، أي باعتبارها تشتمل على ذوات متكلّمة أو كاتبة ومن ثم أيضاً على قرّاء أو مستمعين ، بصورة كامنة على الأقل . وهذا التحوّل ليس عودة إلى أيام ما قبل البنيوية حين كنا نعتقد أن اللغة تخصنا كأفراد شأنها شأن حواجبنا ؛ كما أنه ليس ارتداداً إلى النموذج « التعاقدي » contractual الكلاسيكي ، والذي تبعاً له تكون اللغة في جوهرها مجرد ضرب من الأداة يستخدمها الأفراد المنعزلون ليتبادلوا تجاربهم القبل — ألسنية pre — linguistic . وهذه في الواقع كانت نظرة « السوق » إلى اللغة ، والتي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالنمو التاريخي للفردانية البرجوازية : فالمعنى يخصّني مثل بضاعتي ، واللغة مجرد طقم من العملات الرمزية والتي هي مثل المال تتيح لي تبادل بضاعة المعنى التي لديّ مع فرد آخر هو أيضاً مالك خاص لمعنى. ولقد كان من الصعب على هذه النظرية التجريبية في اللغة أن تعرف إن كان ما يتمّ تبادله مقالاً أصيلاً أم لا : فاذا ما كان لديّ مفهوم ، أُثَبِّتُ عليه دليلاً لفظياً ثم أقذف الرزمة كلها لى شخص آخر ، فينظر هذا إلى الدليل ثم ينقّب في نظامه اللفظي الخاص والمحفوظ عن المفهوم الموافق ، كيف لي أن أعرف بآية حال من الأحوال أنه يقرن الأدلة والمفاهيم بالطريقة التي أقرنها بها ؟ لعلّنا جميعاً نسيء فهم واحدنا الآخر على نحو منتظم وطوال الوقت . ولقد كتب لورنس سيترن

(٧) انظر كتابه مسائل في الألسنية العامة (ميامي ، ١٩٧١) .

روايته **تريسترام شاندي** مستثمراً ما في هذا النموذج التجريبي من طاقة كوميدية كامنة ، وذلك بعد فترة وجيزة من صيرورة هذا النموذج النظرةَ الفاسفية المعيارية إلى اللغة في انجلترا . إن نقّاد البنيوية لا يطرحون العودة إلى هذه الحالة المؤسفة التي كنا ننظر فيها إلى الأدلة بالارتباط مع المفاهيم ، بدلاً من الحديث عن امتلاك المفاهيم بوصفها طرائق خاصة للتعامل مع الأدلة . بيد أنه لا بد من القول إن نظرية للمعنى تزيح الذات البشرية جانباً هي نظرية مثيرة وتلفت الانتباه . ولقد تجلّى ضيق الأفق لدى نظريات المعنى السابقة في إلحاحها العقائدي على أن مقصد المتكلّم أو الكاتب هو أسمى من التأويل . ولكن مواجهة هذه العقائدية لا تدعو إلى الزعم بأن المقاصد غير موجودة أبداً ؛ وما كان ضرورياً هو الاشارة وحسب إلى اعتباطية الادّعاء بأن هذه المقاصد تشكّل على الدوام البنية **الحاكمة** للخطاب .

في عام ١٩٦٢ ، نشر رومان جاكوبسون وكلودليفي شتراوس تحليلاً لقصيدة شارل بودلير **القطط** أصبح واحداً من كلاسيكيات الممارسة البنيوية الرفيعة(٨). حيث تستخرج هذه المقالة ، بعناد وإصرار شديدين ، طقماً من التكافؤات والتقابلات من مستويات القصيدة الدلالية ، والتركيبية والصوتية ، وهي تكافؤات وتقابلات تمتّد مباشرة لتطال حتى الصوتيمات phonemes الفردية . ولكن ، كما أشار ميشيل ريفاّتير في ردّ شهير على هذه المقالة النقدية ، فان بعض البنى التي حددها جاكوبسون وليفي شتراوس لم يكن ليدركها حتى

(٨) انظر ميشيل لان (محرر) ، البنيوية : القارئ (لندن ، ١٩٧٠) .

القارىء الأشد يقظة(٩) . وعلاوةً ،فان هذا التحليل لم يُقِيمْ أي وزن لسيرورة أو عملية القراءة : فقد تناول النصّ تزامنياً ، بوصفه موضوعاً في الفراغ لا حركة في الزمن . ذلك أنّ معنى محدداً في قصيدة سوف يدفعنا وبصورة ارتجاعية إلى تنقيح ما تعلمناه من قبل ؛ كما أن كلمة أو صورة متكررة لن تعني ما عنته في المرة الأولى؛ وذلك لأنها تكرار. فما من حدث يحصل مرتين ، وذلك بالضبط لأنه حصل مرّة من قبل . ويحاول ريفّاتير أن يبيّن أن هذه المقالة عن بودلير تتجاهل ما للكلمات من تضمُّنات حاسمة معينة لا يمكن إدراكها إلا بالانتقال خارج النصّ ذاته إلى السنن الثقافية والاجتماعية التي يتكيء عليها ؛ وهذه ، بالطبع ، نقلة تحرّمها الافتراضات البنيوية للمؤلفين . فهما يعالجان القصيدة على الطريقة البنيوية الحقّة ، بوصفها « لغة » ؛ أما ريفّاتير فقد قطع بعض الشوط نحو اعتبارها بمثابة « خطاب » ، وذلك باللجوء إلى سيرورة القراءة والوضعية الثقافية التي يتم فيها فهم العمل .

ويُعتبر الفيلسوف والمنظّر الأدبي الروسي ميخائيل باختين ، الذي نشر باسم زميله ف . ن . فولو شينوف في عام ١٩٢٩ بحثاً رائداً بعنوان **الماركسية وفلسفة اللغة** ، واحداً من أشدّ نقّاد الألسنية السوسورية أهمية . كما ساهم باختين مساهمة جوهرية في المقالة التي تُعَدُّ بمثابة النقد الأشد إفحاماً للشكلانية الروسية، **المنهج الشكلاني في البحث الأدبي** ، والتي نُشِرت باسم باختين و ب . ن . ميدفيديف عام ١٩٢٨ . إن باختين يزيح الاهتمام عن النظام المجرّد للسّان باتجاه

(٩) انظر جاك إيهرمان ، البنيوية (نيويورك ، ١٩٧٠م) .

منطوقات الأفراد الملموسة في سياقات اجتماعية محددة ، مرتكساً بحدّة ضد ألسنية سوسور « الموضوعية » ، ودون أن يتساهل في نقد البدائل « الذاتوية » . فهو ينظر إلى اللغة بوصفها « حواريّة » على نحو متأصّل : حيث لا يمكن فهمها إلا بالارتباط مع توجّهها المحتوم إلى آخر . كما ينظر إلى الدليل لا كوحدة ثابتة بل كمكوِّن فاعل من مكوّنات الكلام ، يتعدّل ويتحوّل في المعنى بواسطة النبرات ، والتقييمات والتضمّنات الاجتماعية المتنوعة التي يكثّفها ضمنه في شروط اجتماعية نوعية . وبما أن هذه التقييمات والتضمّنات متبدلة باستمرار ، وبما أن « الجماعة الألسنية » هي في الواقع مجتمع **غير متجانس** مؤلّف من مصالح كثيرة متصارعة ، فانّ الدليل بالنسبة لباختين ليس عنصراً حيادياً في بنية معينة بقدر ما هو بؤرة صراع وتناقض . ولا يكفي ، إذاً ، أن نتساءل « ما الذي يعنيه الدليل » ، بل ينبغي استقصاء تاريخه المتنوّع تبعاً لسعي الجماعات ، والطبقات ، والأفراد والخطابات الاجتماعية المتصارعة إلى ملائمته وتشريبه بمعانيها الخاصة . فاللغة ، باختصار ، حقل نزاع أيديولوجي ، وليست نظاماً مونوليثياً ؛ والأدلة في الحقيقة هي الوسط المادي الحقيقي للأيديولوجيا ، ومن غيرها لا يمكن أن توجد أية قيم أو أفكار . ولقد احترم باختين وراعى ما يمكن أن ندعوه « استقلال اللغة النسبي » ، أي واقعة أنها لا يمكن أن تُرَدّ أو تُختَزَل إلى مجرد انعكاس للمصالح الاجتماعية ؛ لكنه ألحّ على أن ما من لغة إلاّ وهي واقعة في شراك علاقات اجتماعية محددة ، وأن هذه العلاقات الاجتماعية هي بدورها جزء من أنظمة سياسية ، وأيديولوجية واقتصادية أوسع . والكلمات « متعددة اللهجات » multiaccentual

وليست مجمدة في معنى : فهي دوماً كلمات ذات انسانية محددة مع ذات أخرى ، وهذا السياق يشكّل معناها ويبدّله . وعلاوةً ، وبما أن كل الأدلة مادية — تماماً ، شأنها شأن الأجساد والسيارات — وبما أنه لا يمكن لوعي بشري أن يكون من دونها ، فان نظرية باختين في اللغة تضع الأساس لنظرية مادية في الوعي ذاته ، فالوعي البشري هو تعامل سيميائي ، مادي ، فاعل للذات مع الآخرين ، وليس ميداناً كتيماً منفصلاً عن هذه العلاقات ؛ فالوعي ، مثل اللغة ، هو في الوقت ذاته « داخل » و « خارج » الذات . وينبغي ألاّ ننظر إلى اللغه بوصفها « تعبيراً » ، أو « انعكاساً » أو نظاماً مجرّداً ، بل بوصفها وسيلة انتاج مادية ، وبذلك يتحول الجسد المادي للدليل إلى معنى عبر سيرورة الصراع والحوار الاجتماعي .

ولقد نجم عن هذا المنظور ضد البنيوي الجذري أعمال هامة(١٠) كما عزّز أيضاً علاقات مع تيار في الفلسفة الألسنية الأنجلو—ساكسونية بعيدٍ عن الاهتمام بمفاهيم مثل « الايديولوجيا » . فنظرية الفعل الكلامي Speech act theory ، وهي الاسم الذي يُعْرَف به هذا التيار ، بدأت بأعمال الفيلسوف الانجليزي ج . ل . أوستن ، وفي مقدمتها عمله الذي يحمل عنواناً فكهاً هو **كيف نفعل الأشياء بواسطة الكلمات** (١٩٦٢) . فقد لاحظ أوستن أن بعضاً من لغتنا وحسب

(١٠) انظر ميشيل بيشو ، اللغة ، علم الدلالة والايديولوجيا (لندن ، ١٩٨١) ؛ روجر فولر ، الأدب بوصفه خطاباً اجتماعياً (لندن ، ١٩٨١) ؛ غونتر كريس وروبرت هودج ، اللغة بوصفها إيديولوجيا (لندن ، ١٩٧٩) ؛ م . أ . ك . هاليداي ، اللغة بوصفها سيميائية اجتماعية (لندن ، ١٩٧٨) .

يصف الواقع : ذلك أن بعضها « إنجازي » performative ، يهدف إلى تحقيق شيء ما وإنجازه . وثمة أفعال « انجازية ظاهرة » illocutionary تنجز شيئاً بـ القول : « أعد بأن أكون صالحاً» ، أو « إنني أعلنكما زوجاً وزوجة » . وثمة أفعال « إنجازية مُضمَرة » perlocutionary ، تُحْدِث أثراً بواسطة القول : فقد أُفْلِحُ في إقناعك ، أو حثّك ، أو إخافتك بواسطة كلماتي . ويتوصل أوستن في النهاية ، وعلى نحو مثير ، إلى إقرار أن كل لغة هي في الواقع إنجازية : فحتى الأقوال أو العبارات المتعلقة بالوقائع ، أو اللغة التقريرية الوصفية constative ، هي أفعال إعلام أو إثبات ، وإيصال المعلومات هو أمر « إنجازي » شأنه شأن تسمية سفينة . ولكي تكون الأفعال«الانجازية الظاهرة»شرعيةوسارية المفعول ،لا بدمن وجود اعراف معينة : فلابد أنأكون ذلكالشخصالمُرَخّص له إطلاق مثلهذهالعبارات ، وأن أكون جدّياً حيالها ، وأن تكون الظروف ملائمة ، والإجراءات منجزة على النحوالصحيح ،وما إلى ذلك.فأنالاأستطيع أن أعمّدغُرَيْراً* ، وربما كان الأمر أسوأ إنْ لم أكن رجل دين نهائياً . (لقد اخترت صورة التعميد هذه لأن مناقشة أوستن المتعلّقة بالشروط الملائمة ، والإجراءات الصحيحة وغيرها تبدي شبهاً غريباً وليس خالي الدلالة بالجدالات اللا هوتية المتعلقة بالطقوس السرّية الشرعية المقدّسة) . وتتضّح الصلة بين هذا كله وبين الأدب عندما نعلم أن من الممكن رؤية

(*) الغرير ، badger ، حيوان ثديي قصير القوائم يحتفر في الأرض أوجرة يسكن فيها .

الأعمال الأدبية ذاتها بمثابة أفعال كلامية ، أو بمثابة محاكاة لها . وقد يبدو أن الأدب يصف العالم ، وهو يفعل ذلك حقاً في بعض الأحيان ، بيد أن وظيفته الفعلية إنجازية : فهو يستخدم اللغة ضمن أعراف معينة لكي يحدث آثاراً معينة في القارئ . وبالتالي فانه يحقق شيئاً ما بالقول : إنه لغة هي في حدّ ذاتها بمثابة نوع من الممارسة المادية ، وخطاب هو بمثابة فعل اجتماعي . ولدى النظر إلى الافتراضات التقريرية الوصفية ، أي إلى عبارات الحقيقة والزيف ، نحن ننزع إلى كبت واقعيتها وتأثيرها كأفعال بحدّ ذاتها ؛ والأدب يستعيد لنا هذا الإحساس بالإنجاز الألسني بالطريقة الأشدّ درامية ، ذلك أنه ليس مهماً أن يكون ما يؤكد على وجوده موجوداً أم لا .

بيد أن هنالك إشكاليات بالنسبة لنظرية الفعل الكلامي ، سواء بحدّ ذاتها أو بوصفها نموذجاً أدبياً . ويبدو أن هذه النظرية مضطرة إلى الهروب في « الذات القاصدة » القديمة لعلم الظاهرات من أجل أن تثّبت نفسها ، كما أن اهتمامها باللغة يبدو قضائياً وقانونياً على نحو رديء ، ومسألة اهتمام بمن يُسْمَح له بالكلام وماذا يتكلم ولمن وفي أية شروط(١١) . وموضوع تحليل أو ستن ، كما يقول ، هو « الفعل الكلامي الكليّ في الوضعية الكلامية الكلّية » ؛ لكن باختين يبيّن أن هذه الأفعال والوضعيات تتضمن أكثر مما تتوقع نظرية فعل الكلام . كما أن من الخطر أيضاً أخذ الوضعيات « الكلامية الحية »

(١١) انظر جاك ديريدا ، « Limited Inc» ، Glyph العدد 2 (باليتمور ولندن ، ١٩٧٧) .

بمثابة نماذج للأدب . ذلك أن النصوص الأدبية ليست بالطبع أفعالاً كلامية بالمعنى الحرفي : وفلوبير لا يكلمني فعلياً . وهي في أحسن الأحوال أفعال كلامية « زائفة » أو « افتراضية » -- « محاكاة » للأفعال الكلامية -- ولذا فقد أغفلها أوستن نفسه إلى هذا الحد أو ذاك باعتبارها « غير جدية » وناقصة . أما ريتشارد أوهمان فقد أخذ ميزة النصوص الأدبية هذه -- أي محاكاتها وتمثيلها لأفعال كلامية لم تحدث هي ذاتها أبداً -- بمثابة طريقة أو سبيل لتعريف « الأدب » ذاته ، بالرغم من أن هذا التعريف لا يغطي في الواقع كل ذلك « الأدب » الذي يستعمل هذا التعريف في تعيينه والإشارة إليه(١٢) . فالتفكير بالخطاب الأدبي بالارتباط مع الذوات البشرية ليس في الأصل تفكيراً به بالارتباط مع الذوات البشرية **الفعلية** : أي مع المؤلِّف التاريخي الواقعي ، أو قارئ تاريخي معين وما إلى ذلك. ومعرفة ذلك قد تكون مهمة جداً ، فالعمل الأدبي ليس حواراً أو حواراً داخلياً « حيّاً » فعلياً . إنه قطعة من اللغة قد تمّ فصلها عن أية علاقة « حيّة » نوعية ولذا فانه يخضع لعمليات « إعادة كتابة » وإعادة تأويل من قبل كثير من القرّاء المختلفين. ولا يمكن العمل ذاته أن « يتنبأ » بتاريخه المقبل من عمليات إعادة التأويل ، أو أن يضبط أو يحدّ من هذه القراءات كما يمكن أن نفعل، أو نحاول أن نفعل، في محادثة وجهاً لوجه. كما أن « غفليته »anonymity هي جزء من بنية الحقيقية ، وليست مجرد حادث منحوس ينزل به ؛ وبهذا المعنى ، فان كون المرء مؤلِّفاً -- أي « أصل » معانيه الخاصة ، ويمارس « سلطة » عليها -- ليس سوى أسطورة .

---

(١٢) انظر ريتشارد أوهمان ، « الأفعال الكلامية وتعريف الأدب » ، فلسفة وبلاغة ، العدد 4 (١٩٧١) .

ومع ذلك ، فان من الممكن رؤية العمل الأدبي بمثابة بناء لما يُدعى « مواقع الذات » Subject positions . فهوميروس لم يكن يتوقع أنني شخصياً سأقرأ قصائده ، لكن لغته ، وبفضل الطرائق المبنيّة بها ، تقدّم بصورة لا يمكن تفاديها « مواقع » معينة من أجل قارئ ما ، نقاط أفضلية يمكن تأويل هذه القصائد انطلاقاً منها . وأن نفهم قصيدة يعني أن نقبض على لغتها بوصفها « موجّهة » إلى القارئ من صفّ معين من المواقع : ففي القراءة ، نحن نعمّر إحساساً بنوع المفاعيل أو الآثار التي تحاول هذه اللغةإحداثها (« المقصد ») ، وبضروب البلاغة التي تعتبر أن من الملائم استعمالها ، والافتراضات التي تحكم أنواع التاكتيكات الشعرية التي تستخدمها ، وما ينطوي عليه ذلك من مواقف تجاه الواقع . ولا حاجة بأي من هذه الأشياء لأن يكون متطابقاً مع مقاصد ، ومواقف وافتراضات المؤلّف التاريخي الفعلي وقت الكتابة ، وهو أمر يتضح مثلاً حين يحاول المرء قراءة **أغاني البراءة والتجربة** بوصفها « التعبير » عن وليم بليك نفسه . فقد لا نعرف شيئاً عن المؤلّف ، أو قد يكون للعمل عدد من المؤلّفين (من هو « مؤلّف » سفر أشعيا ، أو **كازابلانكا** ؟) ، وكون المرء مؤلّفاً مُعْتَرَفاً به في مجتمع معين قد يعني كتابةً من « موقع » معين . إن درايدن ما كان ليتمكن من كتابة « الشعر الحر » free verse ويظلّ شاعراً . وفهم هذه الآثار ، والافتراضات ، والتاكتيكات والتوجّهات النصيّة هو فهم لـ « مقصد » العمل . ومثل هذه التاكتيكات والافتراضات قد لا تكون متلاحمة مع بعضها بعضاً : فقد يقدّم نصّ ما عدداً من « مواقع الذات » المتصارعة أو المتناقضة مع بعضهـا بعضاً والتي يجب أن نقـرأ

انطلاقاً منها . ولدى قراءة قصيدة **النمر** لبليك ، نجد أن سيرورة بناء فكرة عن المكان الذي تصدر منه اللغة وما تهدف إليه لا تنفصل عن سيرورة بناء « موقع ذات » لأنفسنا كقرّاء . ما نوع القارىء الذي تنطوي عليه نبرة القصيدة ، وتاكتيكاتها البلاغية ، ومخزونها التخييلي ، وموارد افتراضاتها ؟ كيف تتوقّع منا أن نتناولها ؟ هل تتوقع منا أن نتناول افتراضاتها بقيمتها الظاهرة ، فتثبتنا كقرّاء في موقع الإقرار والتسليم ، أم أنها تدعونا لاتخاذ موقع نقدي ، ومنفصل عمّا تقدمه ؟ وبعبارة أخرى ، هل هي ساخرة أم هجائية ؟ والأكثر إزعاجاً بعد ، هل يحاول النصّ أن يجنح بنا على نحو ملتبس بين الخيارين ، منتزعاً منا نوعاً من القبول والرضا بينما هو يسعى لتقويضه في الوقت ذاته ؟

إن رؤية العلاقة بين اللغة والذاتية البشرية بهذه الطريقة ينطوي على تلاقٍ مع البنيويين في تجنبهم ما يمكن أن ندعوه المغالطة « الانسانوية »— أي تلك الفكرة الساذجة التي مفادها أن النصّ الأدبي مجرد نوع من تدوين أو نسخ الصوت الحيّ الموجّه إلينا من قبل رجل أو امرأة واقعين . ومثل هذه النظرة إلى الأدب تنزع دوماً لأن تجد سمته المميِّزة— أي واقعة أنه مكتوب — مزعجة نوعاً ما : فالطباعة ، بكل تجرّدها البارد عمّا هو شخصي ، تلقي بجسدها الثقيل بيننا وبين المؤلِّف . آه لو كان بمقدورنا أن نكلم سرفانتس مباشرةً ! ومثل هذا الموقف « ينزع مادية » الأدب ، ويكافح لردّ كثافته المادية كلغة إلى تلاقٍ روحاني حميمي بين « أشخاص » أحياء . وهو يتماشى مع الشك الإنسانوي الليبرالي في كل ما لايمكن ردّه مباشرة إلى علاقات بين الأشخاص ، من الأنوثيّة Fiminism إلى إنتاج مصنع

وهو ، في النهاية ، لا يهتّم بالنظر إلى النصّ الأدبي بوصفه نصاً على الإطلاق . بيد أن البنيوية حين تتجنّب المغالطة الانسانوية ، لا تفعل ذلك إلا لتقع في الشِرْك المقابل من محو وإلغاء الذوات البشرية كلها بهذا القدر أو ذاك . وبالنسبة للبنيويين ، فان « القارىء المثالي » لعمل ما هو شخص يملك في متناوله وتحت تصرفه كل السنن التي تجعل العمل مفهوماً بصورة شاملة . وهكذا فان القارىء هو مجرد نوع من الانعكاس المرآتي للعمل ذاته — شخص يفهم العمل « كما هو » . وعلى القارىء أن يكون مجهّزاً بكل المعرفة التقنية الأساسية لفك مغاليق العمل ، وعليه ألاّ يخطىء في تطبيق هذه المعرفة ، وأن يكون متحرراً من أية تقييدات لاجمة . وإذا ماسرنا مع هذا النموذج إلى أقاصيه ، فان القارىء أو القارئة لابد أن يكونا بلا دولة ، أو طبقة ، أو جنس ، متحررين من أية خصائص أقوامية (إثنية) أو افتراضات ثقافية مقيّدة. صحيح أن المرء لا يصادف كثيراً من القرّاء الذين يفون بالمراد على نحو مُرْضٍ تماماً ،لكن البنيويون يرون من البديهي أنّ يكون القارىء فاعلاً فلا يقوم بأي شيء مملّ ورتيب كما يحصل فعلياً.وهذا المفهوم ليس إلا تخييلاً ملائماً يساعدعلى كشف (أو سبر) وتحديد ما الذي يجلب إلى القراءة نصاً محدداً « على وجه الخصوص » . وبعبارة أخرى ، فان القارىء هو مجرد وظيفة للنصّ ذاته : فاعطاء توصيف شامل للنصّ هو في الواقع مثل إعطاء توصيف كامل لنوع القارىء المطلوب لفهم هذا النص تماماً .

والقارىء المثالي أو « السوبر — قارىء » الذي تطرحه البنيوية هو في الواقع ذات متعالية متحللة من كل المحدّدات الاجتماعية المقّيدة .

وهو كمفهوم يدين بالكثير لفكرة « الكفاءة » competence الألسنية التي جاء بها الألسني الأميركي نعوم تشومسكي ، والتي عنى بها المقدرات الفطرية التي تتيح لنا التضلّع بقواعد اللغة الأساسية . ولكن حتى ليفي شتراوس لا يستطيع قراءة النصوص بمثل هذه القدرة الإلهية . والحقيقة أنه قد تمت الإشارة إلى أن بداية انخراط ليفي شتراوس في البنيوية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بآرائه السياسية المتعلقة باعادة بناء فرنسا بعد الحرب ،وهي آراءليس ثمةأي شيء مضمون إلهيّاً فيما يتعلّق بها(١٣) . والبنيوية هي ، من بين أشياء أخرى ، محاولة أخرى من سلسلة محاولات مشؤومة قامت بها النظرية الأدبية لإحلال شيء آخر أكثر فاعلية محلّ الدين : وهو ، في هذه الحالة ، دين العلم الحديث . إلا أن البحث عن قراءة موضوعية صرف للأعمال الأدبية يطرح جهاراً إشكاليات عويصة . حيث يبدو من المستحيل اجتثاث عنصر التأويل ، أو الذاتية ، حتى من التحليل الموضوعي الأشدّ صرامة وعلى سبيل المثال ، كيف يحدد البنيوي أصلاً « الوحدات الدالّة » المتنوعة في النصّ؟وكيف يقرر أن دليلاً محدّداً أو طقماً من الأدلّة . يشكّل مثل هذه الوحدة الأساسية ، دون اللجوء إلى أُطُر افتراض ثقافي ترغب البنيوية في أشكالها الأشدّ تزمّتاً بأن تتجاهله ؟ فتبعاً لباختين ، كل لغة موشّاة بالتقييمات على نحو لا مفرّ منه ، ذلك أنها مسألة ممارسة اجتماعية . والكلمات لا تعيّن الموضوعات أو تشير إليها وحسب وإنما تنطوي أيضاً على مواقف منها : فالنبرة التي تقول بها « ناولني

(١٣) انظر سيمون كلارك ، أسس البنيوية ، (بريتون ، ١٩٨١) ، ص ٤٦ .

الجبنة » يمكن أن تدلّ على الطريقة التي تنظر بها إليّ ، وإلى نفسك ، وإلى الجبنة والوضعية التي نحن فيها . والبنيوية تعترف أن اللغة تتحرك في هذا البُعد « التضمُّني » ، ولكنها تجفل وتخاف من التضمينات الكاملة التي ينطوي عليها هذا الاعتراف . وهي تنزع إلى التنّصل من التقييمات بالمعنى الواسع كأن تعتبر عملاً أدبياً محدداً جيداً ، أو رديئاً أو بين بين . وهي تفعل ذلك لأن هذا يبدو لها غير علمي ، ولأنها تعبت من الحذلقة الأدبية المحضة . ولذا فليس ثمة سبب من حيث المبدأ يمنعك من أن تقضي حياتك بنيوياً يشتغل على تذاكر الباص . فالعلم ذاته لا يقدم لك أي مفتاح لما يمكن أن يكون هاماً أو غير هام . والاحتشام المفرط الذي تبديه البنيوية لدى تهرّبها من أحكام القيمة ، شأنه شأن الاحتشام المفرط الذي يبديه علم النفس السلوكي ، بتحاشيه الحبيّ ، والموارب ، والمعسول لأية لغة تصفع الانسان ، هو أكثر من مجرد واقعة تتعلق بمنهجيتها . إنه يشير إلى المدى الذي تشكل فيه البنيوية نسخة طبق الأصل لنظرية مغتربة في الممارسة العلمية ، وهي نظرية مسيطرة بالقوة في المجتمع الرأسمالي الحديث .

إن الاستقبال الذي حظيت به البنيوية في انجلترا هو بمثابة إيضاح لتورط البنيوية مع أهداف وإجراءات هذا المجتمع . فقد انقسم النقد الأدبي الانجليزي العُرْفي بصدد البنيوية الى معسكرين اثنين . فمن جهة أولى ، ثمة أولئك الذين يرون فيها نهاية الحضارة كما عرفناها . ومن جهة ثانية ، ثمة أولئك النقّاد السابقين أو العُرْفيين في جوهرهم الذين تسلقوا بدرجات مختلفة من الكرامة عربة الموسيقى التي كانت،في باريس على الأقل،قد اختفت أسفل الطريق منذ بعض الوقت . ويبدو أن نهاية

البنيوية كحركة فكرية في أوربا منذسنوات عدة لا تثنيهم عن عزمهم : لعل عقداً أو نحوه من السنين هو الفترة الزمنية اللازمة والمتعارف عليها لانتقال الأفكار عبر القناة* . ويمكن القول إن هؤلاء النقّاد يعملون بمثابة موظفي حدود فكريين : فمهمتهم هي الوقوف عند دوفر بينما يتم تفريغ حمولة الأفكار حديثة الطراز القادمة من باريس ، فيتفحّصونها بحثاً عن الأجزاء والقطع التي تبدو متوافقة بهذا القدر أو ذاك مع التقنيات النقدية التقليدية ، ويدفعون هذه السلع بلطف إلى الداخل ويمنعون من دخول البلاد ما وصل معها من مواد قابلة للانفجار (الماركسية ، الأنوثية ، الفرويدية) . وهكذا يُزَوَّد بترخيص للعمل أي شيء لا يُحتَمل أن يكون منفّراً في ضواحي الطبقة الوسطى ؛ أما الأفكار الأقل ثراءً فتُرزم وتُعاد في السفينة التالية . وبعض هذا النقد حادّ في الواقع ، وبارع ومفيد : يمثّل تقدّماً هاماً في انجلترا قياساً بما كان موجوداً من قبل ،ويتكشف في أفضل ما فيه عن مغامرة فكرية لم تبرز إلى العيان منذ أيام **التمحيص** . كما أن قراءاته الفردية للنصوص غالباً ما تكون مُفْحِمة وصارمة على نحو بارز ، وغالباً ما يتمّ جمع البنيوية الفرنسية بطرائق قيمّة مع مزيد من « الإشفاق » الانجليزي على اللغة . أما ما يحتاج إلى تسليط الضوء عليه فهو تلك الانتقائية المفرطة في مقاربة هذا النقد للبنيوية ، الأمر الذي لا يتم الاعتراف به دوماً .

إن هدف هذا الاستيراد الحكيم للمفاهيم البنيوية هو الإبقاء على النقد الأدبي شغّالاً . فقد اتضح في فترة ما أن أفكاره ضعيفة وقاصرة وأنه مفتقر إلى « المنظورات البعيدة » ، وأعمى على نحو محيّر حيال النظريات الجديدة وحيال مكنوناته الخاصة على حد سواء . كما

(*) قناة بحر المانش ، الفاصلة بين فرنسا وانجلترا .

يمكن للجماعة الأوروبية المشتركة* مساعدة بريطانيا خارجياً في القضايا الاقتصادية ، فانّ هذا ما يمكن للبنيوية أن تفعله في القضايا الفكرية . فالبنيوية تؤدي وظيفتها كنوع من الخطة لمساعدة للأمم المتخلفة فكرياً ، فتزودها بالمعدات الثقيلة التي يمكن أن تنعش صناعتها المحلية الضعيفة . وهي تعد بأن تضع المشروع الأكاديمي الأدبي برمّته على أساس أكثر رسوخاً ، فتتيح له أن يتغلّب على ما يدعى « أزمة العلوم الانسانية » . وهي تقدّم جواباً جديداً على السؤال : ما هو هذا الذي نعلّمه / نَدْرُسه ؟ فالجواب القديم — **الأدب** — ليس مُرْضياً تماماً ، كما رأينا : فهو يشتمل ، بوجه ما ، على كثير من الذاتية . ولكن إن كان ما نعلّمه وندرسه ليس « أعمالاً أدبية » بالدرجة الأولى بل « النظام الأدبي » — النظام الكامل من السنن ، والأجناس والأعراف التي نحدد ونؤول بواسطتها الأعمال الأدبية أصلاً — فسيبدو عندئذ أننا قد وجدنا موضوعا للاستقصاء أكثر صلابة . ويمكن للنقد الأدبي أن يصبح نوعاً من **الميتانقد** : أي لا يعود دوره بالدرجة الأولى هو الإدلاء بأقوال تأويلية أو تقييمية بل أن يخطو إلى الخلف ويتفحّص منطق هذه الأقوال ، ويحلل ما نحن منهمكون به ، والسنن والنماذج التي نطبقها ، ومتى نطبقها . ولقد حاول جوناثان كوللر أن يبيّن أن « التورط في دراسة الأدب لا يعني إنتاج تفسير آخر لمسرحية **الملك لير** وإنما تقديم فهم المرء للأعراف والعمليات في مؤسسة ، وفي صيغة خطاب »(١٤) . والبنيوية هي طريقة لصقل المؤسسة الأدبية ، تزوّدها بـ

(*) — EEC : European Economic Community .

(١٤) السعي خلف الأدلة (لندن ، ١٩٨١) ، ص ٥ .

raison d' être* اكثر احتراماً مـن تفجـر العواطف امام مناظر الغروب .

بيد أن المهم قد لا يكون فهم المؤسسة وإنما تغييرها . ويبدو كوللر وكأنه يفترض أن تقصّي الكيفية التي يعمل بها الخطاب الأدبي هو غاية بحد ذاته ، لا يحتاج إلى تبرير آخر ؛ في حين أنه ليس ثمة سبب للافتراض أنّ « أعراف وعمليات » المؤسسة ينبغي نقدها أقل من نقد تفجّر العواطف أمام مناظر الغروب . كما أن تحرّيها دون مثل هذا الموقف النقدي سوف يعني حتماً تعزيز سلطة المؤسسة ذاتها . فكل هذه الأعراف والعمليات هي ، كما يحاول هـذا الكتاب أن يبيّن ، النتاجات الايديولوجية لتاريخ محدد ، وطرائق متبلورة في الرؤية خلافية إلى أبعد حد (وليست مجرد رؤية « أدبية ») . ذلك أن ايديولوجيات اجتماعية كاملة قد تكون متضمّنة في منهج نقدي حيادي في الظاهر ؛ وما لم تأخذ دراسة هذه المناهج هذا الأمر في حسبانها ، فان من غير المحتمل أن تؤدي إلى ما يتعدّى الخنوع الذليل أمام المؤسسة ذاتها . ولقد أوضحت البنيوية أنْ ليس ثمة سنن بريئة ؛ ولكننا نضيف أيضاً أن ليس ثمة تناول بريء لهذه السنن كموضوع للدراسة . فما هو الهدف من فعل ذلك على أية حال ؟ وما هي المصالح التي يُحتَمل أن يخدمها ؟ وهل يُحتَمل أن يقدم لطلاب الأدب الانطباع الذي مفاده أن كتلة الأعراف والعمليات القائمة مشكوك بها جذرياً ، أم أنه سوف يعلن أنها تشكّل نوعاً من الحكمة التقنية الحيادية التي يحتاج أي طالب أدب إلى اكتسابها؟ ما الذي يعنيه القارىء « الكُفء» ؟ وهل ثمة نوع واحد وحسب من الكفاءة وبمعايير من نقيس الكفاءة وما هي هذه المعايير ؟ ويمكن للمرء

(*) بالفرنسية في النص الأصلي : مبرر وجود .

أن يتخيّل تأويلاً لمّاحاً باهراً لقصيدة يقدمه شخص مفتقر تماماً لأية « كفاءة أدبية » كما يتم تحديدها عُرْفياً — شخص يقدم مثل هذه القراءة ليس باتباع الإجراءات التأويلية المقبولة وإنما بالهزء بها وازدرائها . فليس ضرورياً أن تكون قراءة ما « غير كفؤة » لأنها تتجاهل صيغة عمل نقدية عُرْفية: وبمعنى آخر فان سبب عدم الكفاءة في كثير من القراءات هو انها تتّبع مثل هذه الأعراف بايمانية شديدة والأصعب من ذلك هو تقييم « الكفاءة » حين ننظر إلى الطريقة التي يورّط فيها التأويل الأدبي قيماً ، وقناعات وافتراضات لا تقتصر على الميدان الأدبي . وإنه لرديء ادّعاء الناقد الأدبي أنه مستعد للتسامح حيال القناعات أما حيال الاجراءات التقنية فلا : ذلك أن الاثنين مرتبطان على نحو وثيق وإلى حدّ بعيد .

ويبدو أنّ بعض السجالات البنيوية تزعم أنّ الناقد يحدد السنن « الملائمة » لفكّ مغاليق النصّ ومن ثم يطبّقها ، بحيث تتقارب سنن النصّ وسنن القارىء تدريجياً باتجاه معرفة واحدة . ومن المؤكّد أن هذا تصور ساذج جداً لما تنطوي عليه القراءة فعلياً . فلدى تطبيق سنّة على النصّ ، قد نجد أنها تخضع لتنقيح وتحوّل خلال سيرورة القراءة؛ وإذا ما استمرت قراءتنا مع هذه السنّة ذاتها ، نكتشف أنها تنتج الآن نصّاً « مختلفاً » ، يعدّل بدوره السنّة التي نقرؤه بها ، وهلمجرا . وهذه العملية الديالكتيكية هي لا نهائية من حيث المبدأ ؛ وإذا ما كان الأمر كذلك فانه يقوّض حينئذ أي افتراض مفاده أن مهمتنا تنتهي حالما نحدّد السنن الملائمة للنصّ . فالنصوص الأدبية « منتجة للسنن » و « منتهكة للسنن » فضلاً عن كونها « مثّبتة للسنن » : فقد تُعلّمنا طرائق جديدة

في القراءة ، دون أن تكتفي بمجرد تعزيز الطرائق التي تجهّزنا بها. والقارىء» المثالي » أو « الكفء» هو تصور سكوني: ينزع إلى كبت حقيقة أن كل أحكام « الكفاءة » نسبية ثقافياً وإيديولوجياً ، وأن كل قراءة تشتمل على تحريك افتراضات خارج ــ أدبية ليست «الكفاءة» بينها إلاّ نموذجاً قاصراً على نحو سخيف .

ومفهوم الكفاءة مفهوم محدود حتى على المستوى التقني . فالقارىء الكفء هو ذلك القارى الذي يستطيع أن يطبّق على النصّ قواعد معينة؛ ولكن ما هي قواعد تطبيق القواعد ؟ يبدو أن القاعدة تشير لنا إلى الطريق التي نمضي بها ، شأن الأصبع السبّابة ؛ لكن إصبعك لا « تشير » إلا ضمن تأويل معين أضعه لما تقوم به ، تأويل يقودني إلى النظر إلى الموضوع المشار إليه وليس إلى يدك . فالتأشير ليس نشاطاً أو فعالية « واضحة » ، ولا القواعد تحمل تطبيقاتها مثل سيماء في وجوهها : فهي ليست « قواعد »أبداً حين تحدد بصورة متصلبة الطريقة التي ينبغي أن نطبقها بها. ذلك أن اتّباع قاعدة يشتمل على تأويل إبداعي ، ولا يكون سهلاً أبداً في غالبية الأحيان معرفة ما إذاكنتُ أطبّق قاعدةً بالطريقة التي تطبقـّها بها ، أو حتى ما إذا كنا نطبّق القاعدة ذاتها أصلاً . فالطريقة التي تطبّق بها قاعدة ليست مجرد شأن تقني : فهي مرتبطة بتأويلات للواقع واسعةٍ وبالتزامات وميول لا يمكن ردّها أو اختزالها إلى خضوعٍ لقاعدة ما. فقد تكون القاعدة أن نتتبّع التوازيات في القصيدة ، ولكن ما الذي ينبغي أن نعتبره بمثابة توازٍ ؟ وإنْ لم توافق على ما أعتبره توازياً ، فانك لن تخرق أية قاعدة : وأنا لا أستطيع فرض رأيي إلا باللجوء إلى سلطة المؤسسة الأدبية ، قائلاً : « هذا ما نعنيه بالتوازي » . وإذا ما سألتَ لماذا

ينبغي أن نتبع هذه القاعدة المحددة أصلاً ، فليس لديْ سوء اللجوء إلى سلطة المؤسسة الأدبية مرة أخرى والقول : « هذا ما نفعله » . والذي يمكنك دوماً أن تردّ عليه : « حسن ، افعلوا شيئاً آخر إذاً » . واللجوء إلى القواعد التي تحدد الكفاءة لن يتيح لي الردّ عليك ، ولا اللجوء إلى النصّ : فثمة آلاف الأشياء التي يمكن للمرء أن يفعلها مع نصّ . وهذا لا يعني أن تكون « فوضوياً » : فالفوضوي ، بالمعنى الشعبي الفضفاض لهذه الكلمة ، ليس من يخرق القواعد وإنما مَنْ يجعل مِن خرق القواعد **هدفاً وقاعدة**.أما أنت فتتحدى وحَسْب ما تفعله المؤسسة الأدبية ، وبالرغم من أنني قد أردّ على هذا التحدي وأدفعه انطلاقاً من أسس عديدة ، إلا أنني لا أستطيع ذلك أبداً باللجوء إلى « الكفاءة » ، التي هي عينها موضع السؤال . والبنيوية قد تتفحص الممارسة القائمة وقد تتهمها ؛ ولكن ما هو ردّها على أولئك الذين يقولون : « افعلوا شيئاً آخر » ؟

* * *

مابعد البنيوية

يحاول سوسور أن يبيّن ، كما يذكر القارىء ، أن المعنى في اللغة هو مجرد مسألة اختلاف . فالدليل « cat » هو « cat » لأنه ليس « cap » أو « bat » . ولكن إلى أي حدّ يمكن لنا أن ندفع سيرورة الاختلاف هذه ؟ ذلك أن « cat » هو أيضاً ما هو عليه لأنه ليس « cad» أو « mat » ، و « mat » هو ما هو لأنه ليس « map » أو« hat » . فأين يُفتَرض بالمرء أن يتوقف ؟ يبدو أن من الممكن متابعة هذه السيرورة من الاختلاف في اللغة والدوران فيها إلى مالا نهاية : وإذا ما كان الأمر كذلك ، فما الذي سيحلّ بفكرة سوسور التي مفادها أن اللغة تشكّل نظاماً راسخاً ، مغلقاً ؟ فحين يكون كل دليل هو ما هو لأنه ليس أيّاً من الأدلة الأخرى ، فان كل دليل يبدو مُشكّلاً من نسيج من الاختلافات التي يمكن ألاّ تنتهي . ولذا يبدو تعريف دليل ما عملاً يتطلّب من البراعة والدقة أكثر بكثير مما يظنّ المرء . إن لسان سوسور يقترح بنية للمعنى ذات حدود ؛ ولكن أين ينبغي أن نرسم الحدّ في اللغة ؟

ويمكن التعبير عن إشارة سوسور إلى الطبيعة الاختلافية للمعنى بطريقة أخرى والقول إن المعنى هو دوماً نتيجة انفصال أو «تمفصل» articulation

الأدلة . فالدال « boat » يعطينا المفهوم أو المدلول « boat » لأنه يفصل ذاته عن الدال « moat » . أي أن المدلول هو نتاج الاختلاف بين دالّين . ولكنه أيضاً نتاج الاختلاف بين عدد كبير من الدالاّت الأخرى: « coat » ، « boar » ، « bolt » وهلمجرا . وهذا يضع تحت طائلة الشك رؤية سوسور للدليل بوصفه واحدة متناسقة مُحْكَمة بين دالّ واحد ومدلول واحد . ذلك أن المدلول « boat » هو في الواقع نتاج تفاعل دالاّت معقّد ، ليس له أية نقطة نهاية واضحة . والمعنى يغزله لعب الدالاّت الذي قد يكون بلا نهاية ، وليس مفهوماً مشدوداً بإحكام إلى ذيل دالّ محدد. والدالّ لا يمنحنا مدلولاً مباشراً، كما تمنحنا المرآة صورة : فليس ثمة طقم متناسق واحد لواحد من التوافقات بين مستوى الدالاّت ومستوى المدلولات في لغة . والأعقد من ذلك بعد ، أنه ليس ثمة تمييز ثابت بين الدالاّت والمدلولات .وإذا ما أردتَ معرفة معنى (أو مدلول) دالّ ما ، يمكنك أن تستخرجه من المعجم؛ ولكن كل ما ستجده لن يكون سوى مزيد من الدالاّت ، والتي يمكنك أن تستخرج مدلولاتها بدورها هي الأخرى ، وهلمجرا . فالسيرورة التي نناقشها هنا ليست لا نهائية وحسب بل ودائرية نوعاً ما أيضاً : ذلك أنّ الدالاّت تواصل التحول إلى مدلولات وبالعكس ، ولن يمكنك أبداً أن تصل إلى مدلول نهائي لا يكون دالاّ بحد ذاته . وإذا ما كانت البنيوية قد فصلت الدليل عن المرجع ، فان هذا النوع من التفكير — والذي غالباً ما يُعْرَف باسم « ما بعد البنيوية » **post — structuralism** يمضي خطوة أبعد : فيفصل الدالّ عن المداول .

وبعبارة أخرى ، إن المعنى ليس **حاضراً مباشرة** في دليل . فبما أن معنى دليل ما هو أمر يتعلّق بما **ليس هو** هذا الدليل ، فان معناه يكون دوماً غائباً عنه هو أيضاً بوجه من الوجوه . وإذا رغبتم ، فان المعنى يكون مبعثراً أو منتشراً على طول السلسلة الكاملة من الدالاّت : فلا يمكن تسميره بسهولة ، وليس حاضراً أبداً بكامل حضوره في أي دليل وحيد ، وإنما هو بالأحرى نوع من الترجرج المتواصل بين الحضور والغياب معاً . وقراءة نصّ ما هي أقرب إلى تتبّع سيرورة الترجرج المتواصلة هذه منها إلى تعداد الخرزات في عقد . وثمة وجه آخر أيضاً لا نستطيع أبداً أن نُحْكِم فيه قبضتنا تماماً على المعنى ، وهو ينبع من واقعة أن اللغة سيرورة زمنية . فعندما أقرأ جملة ، يظل معناها مُرْتقباً نوعاً ما على الدوام ، شيئاً ما مؤجلاً ومُنْتَظَراً : دالّ يسلمني لآخر ، وذاك لآخر ، والمعاني الباكرة تعدّلها المعاني اللاحقة ، وبالرغم من أن الجملة قد تنتهي فان سيرورة اللغة ذاتها لا تنتهي . وثمة دوماً مزيد من المعنى meaning حيث أتى المعنى الأول . ولا يمكن أن أقبض على معنى sense الجملة بمجرد التكديس الميكانيكي لكلمة فوق أخرى : فلكي تؤلّف الكلمات معنى ما متماسكاً نسبياً بأية حال من الأحوال ، لا بد لكل منها ، لنقُل ، أن تحتوي على أثر الكلمات التي سبقتها ، وأن تبقى عرضةً لأثر الكلمات التي تليها . فكل دليل في سلسلة المعنى مُتَخَادِشٌ بصورة ما أو متبادل التأثيرمع كل الأدلة الأخرى ، بحيث يشكّل نسيجاً معقداً لا يُستَنْفد أبداً ، ولذا فان ما من دليل « نقي » أو « ممتلىء بالمعنى » تماماً . وفي الوقت الذي يتشكّل فيه هذا النسيج ، يمكن لي أن أكتشف في كل دليل ، ولو بصورة لا واعية ، آثار

الكلمات الأخرى التي أقصاها لكي يكون ذاته . إن الدليل « cat » لا يكون ما هو عليه إلا بردّه خطر « cap » و « bat » ، لكن هذه الأدلة الممكنة الأخرى تظلّ ملازمة له ، لأنها داخلة فعلياً في تكوين هويته .

يمكن القول إذاً إن المعنى لا يتطابق مع ذاته أبداً . فهو نتاج سيرورة انفصال أو تمفصل ، نتاج أدّلة ليست ذاتها إلا لأنها ليست غيرها . وهو أيضاً شيء ما مُرْتَقَب، ومُؤَجّل، ومُنْتَظَر. وثمه وجه آخر لا يكون فيه المعنى متطابقاً مع ذاته أبداً هو أنّ الأدلّة ينبغي أن تكون دوماً قابلة للتكرار أو لإعادة الانتاج . ولذا ينبغي ألاّ نسمي « الدليل » sign علامةً mark لأن العلامة لا تحدث إلا مرة واحدة . وهكذا تكون واقعة أن الدليل يمكن إعادة إنتاجه جزءاً من هويته ؛ ولكنها أيضاً ما يفصل هويته ويقسمها ، إذْ يمكن دوماً إعادة إنتاجه في سياق مختلف يغيّر معناه . ومن الصعب معرفة ما يعنيه دليل « في الأصل » ، وكيف كان سياقه « الأصلي » : فنحن نصادفه في وضعيات مختلفة كثيرة ، وبالرغم من أنه يجب أن يحافظ على استمرارية معينة عبر تلك الوضعيات لكي يمكن تعريفه كدليل ، إلا أنه لا يكون هو ذاته **بصورة مطلقة** أبداً ، ولا يتطابق مع ذاته تماماً لأن سياقه مختلف دوماً . إن « cat » قد تعني مخلوقاً مزغّباً بأربع قوائم ، أو شخصاً خبيثاً ، أو سوطاً بأنشوطة ، أو أميركياً ، أو عارضة أفقية لدفع مرساة السفينة ، أو منصباً بستّ قوائم ، أو عصا قصيرة مستدقّة الطرف ، وهلمجرا . ولكنه حتى عندما لا يعني سوى حيواناً بأربع قوائم ، فان هذا المعنى ان يبقى هو ذاته من سياق إلى سياق : فالمدلول سيتبدّل بتبدّل سلاسل الدالاّت المتنوعة التي يشبكها ويعقدها .

وفحوى كل هذا هو أن اللغة شأن أقل رسوخاً بكثير مما اعتبره البنيويون الكلاسيكيون . وبدلا من كونها بنية محددة جيداً وواضحة التخوم تشتمل على وحدات متناظرة من الدالات والمدلولات ، فانها تبدأ الآن بالظهور مثل قماش يمتد إلى مالا نهاية حيث تتبادل العناصر وتدور على نحو متواصل ، وحيث ما من عنصر يكون محدداً بصورة مطلقة وما من شيء إلا وهو واقع في شراك كل الأشياء الأخرى وحامل لأثرها . وإذا ما كان الأمر كذلك ، فانه يكفي لإنزال ضربة قاصمة بنظريات تقليدية معينة في المعنى . ذلك أن وظيفة الأدلة ، عند هذه النظريات ، هي أن تعكس تجارب أو موضوعات داخلية في العالم الواقعي ، أو أن « تُظهر » أفكار ومشاعر المرء أو أن تصف الواقع كما هو . ولقد رأينا آنفاً بعض إشكاليات فكرة « التمثيل » — re presentation هذه في مناقشتنا السابقة للبنيوية ، بيد أن صعوبات أشد تنبثق الآن . ففي النظرية التي أوجزتها للتو ، ما من شيء أبداً يكون حاضراً تماماً في الأدلة : وإنني لواهم إذْ أعتقد أن بمقدوري أن أكون حاضراً تماماً بالنسبة لك فيما أقوله أو أكتبه ، ذلك أن استخدام الأدلة يستتبع كنتيجة لا بد منها أنّ معناي هو على الدوام مبعثر نوعاً ما ، ومنقسم وغير متطابق مع ذاته . وليس معناي وحسب ، بل أنا أيضاً : فبما أن اللغة هي شيء يشكّلني ، وليست مجرد أداة متاحة أستخدمها ، فان الفكرة التي مفادها أنني كيان راسخ موحّد لابد أن تكون تخييلاً أيضاً برمّتها. ولا يقتصر الأمر على أنني لا أستطيع أبداً أن أكون حاضراً تماماً بالنسبة لك ، وإنما يتعدّاه إلى عجزي الدائم عن أكون حاضراً تماماً بالنسبة لنفسي أيضاً . فأنا لا أستغني عن استخدام الأدلّة عندما اتأمل أفكاري

أو أفتش في دخيلتي ، وهذا يعني أنني لن أختبر أبداً أي « تواصل كامل» مع نفسي. لكن ذلك لا يعني أن وسط اللغة المتصدّع والمنشقّ يشوّه ويكسر قدرتي على امتلاك معنى ، أو قصد أو تجربة نقية صافية : إذْ ليس بمقدوري أبداً أن أمتلك معنى ، أو تجربة نقية صافية ما دامت اللغة هي الهواء الحقيقي الذي أتنفسه .

إن إحدى الطرائق التي قد أُقْنِع بها نفسي بأنّ امتلاك المعنى أمر ممكن هي الإصغاء إلى صوتي الخاص حين أتكلّم ، الأمر الذي لا لا يحصل بكتابة أفكاري على الورق . ففي فعل الكلام أبدو « متوافقاً» مع نفسي على نحو يختلف تماماً عمّا يحدث حين أكتب . فكلماتي الملفوظة تبدو حاضرةً مباشرة في وعيي ، ويصبح صوتي وسطها أو أو بيئتها العفوية الصميمية . أما في الكتابة ، بالمقابل ، فان معانيّ تهدد بأن تفرّ من سيطرتي عليها وتحكّمي بها : ذلك أنني أعهد بأفكاري إلى وسيط الطباعة المتجرّد عما هو شخصي ، وبما أنّ للنصّ المطبوع وجوداً مادياً متيناً فان من الممكن دوماً نشره، وإعادة إنتاجه ، واقتباسه، واستعماله بطرائق لم أتنبأ بها أو أقصدها . ويبدو أن الكتابة تسلبني كينونتي: فهي صيغة غير مباشرة للاتصال ، وتدوين آلي شاحب للكلام، ولذا فهي دوماً بعيدة عن وعيي . وهذا هو السبب في أن التقليد الفلسفي الغربي ، من أفلاطون إلى ليفي شتراوس ، قد حطّ من قدر الكتابة بوصفها شكلاً ميتاً ومغترباً من التعبير ، بينما كان دائم الاحتفاء بالصوت الحيّ . وتكمن خلف هذا التحيز نظرة محددة إلى « الانسان » مفادها أنه قادر عفوياً على خلق معانيه الخاصة والتعبير عنها ، وعلى امتلاك نفسه تماماً ، والسيطرة على اللغة بوصفها وسطاً شفافاً يمكن التوصل من خلاله

إلى كينونته الأعمق . وما تخفق هذه النظرية في رؤيته هو أن « الصوت الحيّ » مادي تماماً في الحقيقة شأنه شأن الطباعة ، وأنه ما دامت الأدلة الملفوظة ، شأنها شأن الأدلة المكتوبة ، لا تعمل إلا من خلال سيرورة اختلاف وانفصال ، فان من الممكن القول إن الكلام هو شكل من الكتابة وأن الكتابة هي شكل غير مباشر من الكلام .

وكما كانت الفلسفة الغربية « صوتيّة التمركز « phonocentric » ، متمركزة على « الصوت الحيّ » وشديدة الارتياب بالتدوين ، فقد كانت أيضاً وبمعنى عريض « منطقية التمركز « logocentric » ، مستسلمة لاعتقاد أو إيمان « كلمة » مطلقة ، أو حضور ، أو جوهر ، أو حقيقة أو واقع يعمل كأساس لكل تفكيرنا ، ولغتنا وتجربتنا . فهي توّاقة إلى الدليل الذي يضفي معنى على كل الأدلة الأخرى — الدالّ « المتعالي » — وإلى المعنى الراسخ ، والبعيد عن الشبهة الذي يمكن رؤية أن كل أدلتنا الأخرى تشير إليه (المداول « المتعالي ») . ومن حين لآخر كان يندفع عدد ضخم من المرشحين لهذا الدور — **الله** ، **المثال** ، **روح العالم** ، **الذات** ، **الجوهر** ، **المادة** وهلمجرا . وبما أن كلاً هذه المفاهيم يأمل أن يؤسس كامل نظام فكرنا ولغتنا ، فلا بد أن يكون هو ذاته فوق هذا النظام ، غير مُوَحّط بحركة ولعب اختلافاته الألسنية . ولا بد أن يكون خارج اللغات الفعلية التي يحاول أن يحكمها ويرسيها : لا بد أن يكون أمام هذه الخطابات ومتقدّماً عليها ، وموجوداً قبل وجودها . لا بد أن يكون معنى ، ولكنه معنى يختلف عن أي معنى آخر في أنه ليس مجرد نتاج لحركة الاختلاف . ولا بد بالأحرى أن يبرز بوصفه معنى المعاني ، والمحور أو نقطة الارتكاز لنظام فكري كامل ، والدليل الذي تدور حوله كل الأدلّة الأخرى وتعكسه باذعان .

لكن أي معنىً متعالٍ على هذا النحو هو تخييل fiction — وإن يكن تخييلاً ضرورياً . وهذه هي إحدى النتائج المنطقية التي تتوصل إليها نظرية اللغة التي أوجزتها . فليس ثمة مفهوم غير متورط في لعب التدليل ذي النهاية المفتوحة ، أو غير موخّط بآثار شظايا الأفكار الأخرى . وحقيقة الأمر هي أن إيديولوجيات معينة ترفع معاني معينة، خارج لعب الدالات هذا ، إلى موقع متميّز ، أو تجعلها مراكز تضطر المعاني الأخرى لأن تدور حولها . ومثال على ذلك ، في مجتمعنا ، **الحرية** ، **العائلة** ، **الديمقراطية** ، **الاستقلال** ، **السلطة** ، **النظام** وهلمجرا . ففي بعض الأحيان تُرى هذه المعاني بمثابة **الأصل** لكل المعاني الأخرى، والمصدر الذي تنبع منه ؛ إلا أن هذه الطريقة في التفكير ، وكما رأينا، هي طريقة غريبة ، فلكي يكون هذا المعنى ممكناً بأيّة حال من الأحوال لابدّ للأدلة الأخرى أن تكون موجودة من قبل . ومن الصعب أن نفكر بأصل دون حاجة للرجوع إلى ما وراءه . وفي أحيان أخرى قد تبدو هذه المعاني ليس بمثابة الأصل وإنما بمثابة **الهدف** ، الذي تسير كل المعاني الأخرى أو ينبغي أن تسير نحوه بثبات . وليست « الغائية » Teleology أي التفكير في الحياة ، واللغة والتاريخ تبعاً لتوجهها نحو **غاية** Telos أو هدف ، ليست سوى طريقة لترتيب وتصفيف المعاني في تراتبية من الدلالة ، مما يخلق بينها نظاماً order قائماً على غَرَض صميمي. لكن هذه النظرة إلى التاريخ أو اللغة بوصفهما تطوراً خطياً بسيطاً هي نظرة تُغْفِلُ تعقيد الأدلة الشبية بالقماش الذي وصفته آنفاً ، أي حركة اللغة في سيروراتها الفعلية ، حركة التقدم والتراجع ، والحضور والغياب ، والبروز والتنّحي . وهذا التعقيد الشبيه بالقماش هو ، في الحقيقة ، ما تدلّ عليه ما بعد البنيوية بكلمة « نصّ » .

إن جاك ديريدا ، الفيلسوف الفرنسي الذي عرضت وجهات نظره في الصفحات القليلة السابقة ، يَصِمُ بأنه نظام ميتافيزيقي كل نظام فكري معتمد على أساس لا تمكن مهاجمته ، أو على مبدأ أول أو قاعدة لا يمكن التشكيك بصحتها ويمكن أن يُبنى عليها تراتبية كاملة للمعاني . ولكنه يعتقد أننا لا نستطيع التخلص من الحافز إلى صياغة وتلفيق مثل هذه المبادىء الأولى ، فهذا الدافع مخفيّ عميقاً في تاريخنا ، ولا نستطيع — إلى الآن على الأقل — اجتثاثه أو تجاهله . بل إن ديريدا ليرى أن عمله الخاص « ملوَّث » بصورة لا مفرّ منها بمثل هذا « التفكير » الميتافيزيقي ، بذات القَدْر الذي يكافح به للإفلات منه وتفاديه. ولكنك إذا ما تفحصّت هذه المبادىء الأولى بدقة ، يمكنك أن ترى أن من الممكن دوماً « تفكيكها » : أي يمكن تبيان أنها نتاجات نظام محدد للمعنى ، وليست شيئاً يسنده ويدعمه من الخارج . فالمبادىء الأولى من هذا النوع تُعَرَّفُ عادة من خلال ما تقصيه : فهي جزء من ذلك الضَرْب من « التقابل الثنائي » binaryoppositions العزيز على البنيوية . وهكذا ، فان الرجل ، في مجتمع هيمنة ذكرية ، هو المبدأ المؤسِّس والمرأة هي المقابل المُقْصَى ؛ وما دام هذا التمييز راسخاً فان النظام برمته يمكن أن يقوم بوظيفته على نحوٍ فعّال . أما « **التفكيك** » Deconstruction فهو الأسم الذي يُطْلَق على العملية النقدية التي يمكن بواسطتها تقويض هذه التقابلات جزئياً ، أو إظهار أنها تقوّض بعضها بعضاً جزئياً في سياق المعنى النصّي . فالمرأة هي مقابل الرجل ، أو « آخر » الرجل : إنها لا — رجل ، أو رجل ناقص ، تُخصص بقيمة سلبية أساسية بالعلاقة مع المبدأ الأول الرجولي. بيد أن الرجل أيضاً ليس ما هو عليه إلا بفضل

إيصـــاد متواصل للباب في وجـــه هـــذا الآخر أو المقابل ، فيعرّف نفسه في نقيضها antithesis ، ولذا فان هويته برمتّها مهددة وواقعة في شراك ما يسعى من خلاله إلى تأكيد وجوده الفريد والمستقل. فالمرأة ليست مجرد آخر بمعنى أنها أبعد من إدراك أو فهم الرجل ، وإنما هي آخر متعلّق به صميمياً بوصفها الصورة لما ليس هو ، ولذا فهي بمثابة تذكرة جوهرية بما هو عليه . وهكذا يحتاج الرجل هذا الآخر حتى وهو يرفسه، ويضطر لأن يمنح هوية إيجابية ما يعتبره بمثابة لا شيء. ليس لأن كينونته الخاصة معتمدة بصورة طفيلية على المرأة ، وعلى إقصائها وإخضاعها وحسب ، وإنما لأن أحد الأسباب التي تجعل هذا الإقصاء ضرورياً هو أن المرأة في النهاية قد لا تكون آخر بما يكفي تماماً. ولعلها تقف بمثابة دليل على شيء ما في الرجل نفسه ويحتاج لأن يكبته، وينفيه بعيداً عن كينونته الخاصة ويطرده إلى منطقة غريبة آمنة بعيدة عن حدوده المعـرّفة . ولعل ماهو خارج هو داخل أيضاً بصورة ما ، وما هو غريب هو حميمي — ولذا فان الرجل بحاجة إلى حراسة الحاجز المطلق بين المجالين بكل الحذر والاحتراس الذي يبديه ، لأن هذا الحاجز معرّض للانتهاك دوماً ، ولطالما انتُهِكَ في السابق ، فهو أقل إطلاقية مما يبدو عليه .

وينبغي القول إن التفكيك قد توصل إلى أن التقابلات الثنائية التي تنزع البنيوية إلى العمل بها تمثّل طريقة في الرؤية نمطيّة بالنسبة للإيديولوجيات . حيث يروق للإيديولوجيات أن ترسم حدوداً صارمة بين المقبول واللا مقبول ، والذات واللا — ذات ، والحقيقة والزيف، والمعنى واللا معنى ، والعقل والجنون ، والمركز والهامش ، والسطح والعمق. وكما قلت ، فان هذا التفكير الميتافيزيقي لا يمكن التملّص منه بسهولة : فنحن لا نستطيع أن نقذف أنفسنا بمنجنيق إلى ميدان فوق ميتافيزيقي ultra — metaphysical بعيداً عن هذه العادة الثنائية

في التفكير . ولكننا قد نبدأ من خلال طريقة معينة في العمل على النصوص — سواء أكانت « أدبية » أم « فلسفية » — بحلّ هذه التقابلات قليلاً ، وإيضاح كيف أن النقيض يشكّل خفيةً جزءاً لا يتجزأ من الآخر . إن البنيوية تكون راضية إذا ما استطاعت تقطيع نصّ ما إلى تقابلات ثنائية (أعلى / أدنى ، نور / ظلام ، طبيعة / ثقافة وهلمجرا) وإظهار منطق اشتغال هذه التقابلات . أما التفكيك فيحاول أن يبيّن أن هذه التقابلات ، ولكي ترسخ ذاتها ، تبدي في بعض الأحيان ميلاً إلى حرف وتدمير ذاتها ، أو تحتاج لأن تنفي إلى هوامش النصّ تفاصيل صغيرة معينة يمكن إعادتها إلى المتن وجعلها تُنزل البلاء بتلك التقابلات . وعادةُ ديريدا الخاصة في القراءة هي الوقوف على قطعة في العمل تبدو هامشية في الظاهر — حاشية ،أو مصطلح أو صورة صغيرين متكررين ، أو تلميح عابر — والتشبّث بالعمل من خلالها حتى الوصول بها إلى حدّ التهديد بتعرية التقابلات التي تحكم النصّ ككل . ويمكن القول إن تكتيك النقـــد التفكيكي يقوم عـــلى إظهار أن النصوص تضع أنظمتها المنطقية الحاكمة في مأزق ؛ وهو يُظْهِرُ ذلك من خلال التركيز على النقاط « الأعراضية » symptomatic ، وعلى **الأبوريات** *أومعضلات المعنى ومآزقه ،حيث تضطرب النصوص ،وتهتزّ وتهدد بأن تناقض ذاتها.

وليس هذا مجرد رصد تجريبي لأنواع معينة من الكتابة : وإنما هو طرح propositiion شمولي بصدد طبيعة الكتابة ذاتها . ففي حال كانت نظرية التدليل التي بدأت بها هذا الفصل صائبةً فان ثمة

(*) الأبوريا ، Aporia ، أو الإحراج والمعضلة ، هي في الفلسفة اليونانية مشكلة يصعب حلها بسبب تناقض ما في الموضوع نفسه أو في التصور الخاص به . وأبوريات زينون الإيلي مشهورة في هذا الصدد . وقد اكتسب هذا المصطلح معنى فلسفياً في أعمال أفلاطون أرسطو . فقد عرف أرسطو؛ المصطلح بأنه « تكافؤ بين استعدادات متضادة » ، والنقائض عند كانط وثيقة الصلة بالإشكالية .

شيء ما في **الكتابة ذاتها** يتملّص في النهاية من كل نظام أو منطق . ثمة ترجرج متواصل ، وإراقة ونشر للمعنى — أو ما يدعوه ديريدا « تناثراً » dissemination — لا يمكن احتواؤه بسهولة في مقولات بنية النصّ ، أو ضمن مقولات المقاربة النقدية العرفية . فالكتابة ، شأن أية سيرورة من سيرورات اللغة ، تعمل من خلال الاختلاف ؛ لكن الاختلاف بحد ذاته ليس واحداً من المفاهيم ، أو شيئاً يمكن **تفكيره** . وقد « **يظهر** » لنا نصّ ما شيئاً عن طبيعة المعنى والتدليل لا يمكنه أن يصوغه كطرح أو قضية . وبالنسبة لديريدا ، كـــل لغة تبدي هذا « الفائض» عن المعنى الأصلي ، تهدد دوماً بأن تتخطى وتفرّ من المعنى sen e الذي يحاول أن يحتويها . والخطاب « الأدبي » هو المكان الذي يتضح فيه ذلك أشد الوضوح ، ولكننا قد نجده أيضاً في كل كتابة أخرى ؛ فالتفكيك يرفض التقابل أدبي / لا أدبي مثلما يرفض كل تمييز مطلق . وهكذا يشكّل مفهوم **الكتابة** تحدياً لفكرة البنية ذاتها : ذلك أن البنية تفترض على الدوام وجود مركز ، ومبدأ ثابت ، وتراتبية معانٍ وأساس صلب ، وهذه الأفكار بالضبط هي ما يضعه اختلاف الكتابة وإرجاؤها * المتواصلان تحت طائلة الشك . وبعبارة أخرى ، لقد انتقلنا من عهد البنيوية إلى حكم ما بعد البنيوية ، وهي أسلوب في التفكير يضمّ عمليات ديريدا التفكيكية ، وأعمال المؤرّخ الفرنسي ميشيل فوكو ، وكتابات المحالل النفساني جاك لاكان والفيلسوفة والناقدة الأنوثية جوليا كريستيفا . ولن أناقش أعمال فوكو صراحةً في هذا الكتاب ؛ بيد أن خاتمتي ليست ممكنة دون ذلك ، فتأثير أعماله في الخاتمة نافذ وعام .

(*) ثمة لعب على الألفاظ هنا بين differ (يختلف) و defer (يرجىء).

يمكن لنا رسم الخطوط العريضة للتطور السابق من خلال النظر بايجاز إلى أعمال الناقد الفرنسي رولان بارت . ففي أعمال باكرة مثل **أساطير** (١٩٥٧) ، و**حول راسين** (١٩٦٣) ، و**عناصر علم الأدلة** (١٩٦٤) و**نظام الموضة** (١٩٦٧) ، كان بارت بنيوياً « رفيعاً » ، وقام بتحليل الأنظمة الدالّة للأزياء ، والتعرّي ، والمأساة الراسينية وشرائح اللحم ورقائق البطاطا* بحماس لا يكلّ . وفي عام ١٩٦٦ ، كتب على الطريقة الجاكوبسونية — الليفي شتراوسية مقالة هامة بعنوان « مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد » ، حيث عمل على تحايل بنية السرد إلى وحدات مميزة ، ووظائف و « إشارات » indices (مؤشرات على سيكولوجيا الشخصية ، وعلى « الجوّ » وهامجرا) . وبالرغم من أن هذه الوحدات تتبع بعضها بعضاً على نحو متتالٍ في السرد ذاته ، فان مهمة الناقد هي أن يصنّفها في إطار تفسيري سكوني ولا زمني . إلا أن بنيوية بارت ، حتى في هذه المرحلة الباكرة نسبياً ، كانت ممزوجة بنظريات أخرى — آثار من علم الظاهرات في Michelet par lui-même (١٩٥٤) ، ومن التحليل النفسي في **حول راسين** — ومتميزة قبل كل شيء بأسلوبه الأدبي ، هذا الأسلوب النثري **الأنيق** ، اللعوب ، والمتّسم باستعمال الجديد من الألفاظ والذي يدلّ على نوع من « تجاوز » الكتابة لصرامة البحث البنيوي : فالكتابة عند بارت حيّز حرية حيث يمكنه أن يلهو ، متحرراً من طغيان المعنى . وهو يصل في عمله **ساد** ، **فورييه** ، **لويولا**

(*) من بين أعمال بارت : « من أجل علم نفس اجتماعي للتغذية المعاصرة » (١٩٦١) « الأزرقلون موضة هذه السنة : ملاحظة حول البحث عن الوحدات الدالة في أزياء الموضة (١٩٦٠) .

(١٩٧١) إلى مزج شائق للبنيوية الباكرة واللعب الإيروسي اللاحق ، حيث يرى في كتابة ساد تبديلاً منتظماً ومتواصلاً للمواقع الإيروسية .

واللغة هي ثيمة بارت من البداية الى النهاية ، وخاصة التبصّر السوسوري الذي مفاده أن الدليل هو دوماً مسألة عُرْف تاريخي وثقافي . والدليل « الصحّي » ، بالنسبة لبارت ، هو الدليل الذي يشدّ الانتباه إلى اعتباطيته الخاصة — أي لا يحاول أن يموّه ذاته أو أن يظهر وكأنه « طبيعي » بل يبدي شيئاً من حالته النسبية ، والاصطناعية ، في ذات الوقت الذي ينقل فيه معنى . والدافع خلف هذا الاعتقاد في أعمال بارت الباكرة هو دافع سياسي : فالأدلة التي تنتحل الصفة الطبيعية وتقدّم ذاتها بوصفها الطريقة المقنعة الوحيدة لرؤية العالم ، هي لهذا السبب بالضبط سلطوية وإيديولوجية . ذلك أن إحدى وظائف الايديولوجيا هي « تطبيع » naturalize الواقع الاجتماعي ، وجعله يبدو بريئاً وغير قابل للتغيّر شأن **الطبيعة** ذاتها . كما تسعى الايديولوجيا إلى تحويل الثقافة إلى **طبيعة** ، والدليل « الطبيعي » هو واحد من أسلحتها . وهكذا فان تحية العلم ، أو الإقرار بأن الديمقراطية الغربية تمثّل المعنى الحقيقي لكلمة « الحرية » ، تصبح الاستجابات الأشدّ وضوحاً وعفوية في العالم. والايديولوجيا ، بهذا المعنى ، هي نوع من الميثولوجيا المعاصرة ، وميداناً طهّر ذاته من الالتباس واحتمال التغيّر .

ويرى بارت أن ثمة إيديولوجيا أدبية تتوافق وتنسجم مع هذا « الموقف الطبيعي » ، واسمها هو الواقعية . فالأدب الواقعي ينزع إلى إخفاء ما تتسم به اللغة من طبيعة نسبية ومبنية اجتماعياً : فهو يساعد في تثبيت التحيّز الذي مفادة أن ثمة شكلاً من اللغة « الاعتيادية » طبيعياً

نوعاً ما . وأن هذه اللغة الطبيعية تقدم لنا الواقع « كما هو » : فهي لا تشوهه وتحوّله إلى أشكال ذاتية — مثل الرومانسية أو الرمزية — وإنما تمثّل لنا العالم كما هو في معرفة الرب ذاته . وهكذا يكفّ الدليل عن كونه كياناً قابلاً للتغيّر ومشروطاً بالقواعد التي لنظام أدلة محدد وقابل للتغير : ويصبح نافذة شفافة على الموضوع ، أو على العقل . كما يصبح حيادياً تماماً ولا لون له في حدّ ذاته : عمله الوحيد هو أن يمثّل لشيء ما آخر ، وأن يكون حمّالةً لمعنىً مفهومٍ بذاته وعلى نحو مستقل تماماً ، فلا يتداخل مع ما يتوسطه إلا بأقل قدر ممكن . وثمة شعور ، في ايديولوجيا الواقعية أو التمثيل ، بأن الكلمات ترتبط بأفكارها أو موضوعاتها بطرائق مباشرة وغير قابلة للنقض في جوهرها : فتصبح الكلمة هي الطريقة الملائمة الوحيدة لرؤية هذا الموضوع أو التعبير عن هذه الفكرة .

وإذاً ، فان الدليل الواقعي أو التمثيلي هو بالنسبة لبارت غير صحيّ في جوهره . فهو يطمس حالته الخاصة كدليل ، لكي يعزز الوهم الذي مفاده أننا ندرك الواقع دون تدخّله.وذلك لأن الدليل بوصفه « انعكاساً» أو « تعبيراً » أو « تمثيلاً » ينكر الطابع الانتاجي للّغة : حيث يكبت واقعة أننا لا نملك « عالماً » إلا لأننا نملك لغة تدلّ عليه ، وأن ما نعتبره « واقعياً » مقيدّ إلى ما نحيا ضمنه من بنى التدليل المتبدلة . أما دليل بارت « المضاعف » — أي الدليل الذي يومئ إلى وجوده المادي الخاص في ذات الوقت الذي ينقل فيه معنى — فهو حفيد لغة الشكلانيين والبنيويين التشيكيين « المُغَرَّبة» ، حفيد الكلمة « الشعرية » الجاكوبسونية التي تتباهى بكينونتها الألسنية الملموسة . وأقول « حفيداً » وليس « ابناً» ، لأن الذرّية الأولى للشكلانيين هم الفنانون الاشتراكيون في جمهورية

فيمار الألمانية — وبرتولت بريخت من بينهم — الذين استخدموا هذه « الصنعات التغريبية » لأهداف سياسية ، والذين أصبحت صنعات شكلوفسكي وجاكوبسون المغرّبة بين أيديهم أكثر من مجرد وظائف لفظية : حيث أصبحت أدوات شعرية ، وسينمائية ومسرحية من أجل « نزع طبيعية » و« نزع ألفة » المجتمع السياسي ، مُظْهِرةً كم هو موضع شكّ عميق ما يعتبره كلٌّ منا « واضحاً » مثل بديهية . كما كان هؤلاء الفنانون أيضاً ورثة المستقبليين البلاشفة وغيرهم من **الطليعيين** الروس ، ومايا كوفسكي ، و « الجبهة اليسارية في الفن » ودعاة الثورة الثقافية في سوفييت العشرينات من هذا القرن . ولقد ضمّن بارت كتابه **مقالات نقدية** (١٩٦٤) مقالة حماسية عن مسرح بريخت ، وكان نصيراً باكراً لذلك المسرح في فرنسا .

كان بارت البنيوي في المرحلة الأولى لا يزال يثق بامكانية قيام « علم » للأدب ، على الرغم من أن هذا العلم لا يمكن أن يكون ، كما يقول ، سوى علم « للأشكال » وليس « للمضامين » . أما هدف مثل هذا النقد العلمي فهو معرفة موضوعه « كما هو واقعياً » ؛ أفلا يناقض هذا عداء بارت للدليل الحيادي ؟ فالناقد ، في النهاية ، لا بد أن يستخدم لغة أيضاً ، لكي يحالل النصّ الأدبي ، وما من سبب للاعتقاد بأن هذه اللغة سوف تنجو من القيود التي وضعها بارت على الخطاب التمثيلي بوجه عام . وما هي العلاقة بين خطاب النقد وخطاب النصّ الأدبي ؟ إن النقد ، بالنسبة للبنيوي ، هو شكل من « الميتالغة » — أي لغة حول لغة أخرى — والتي ترتفع عن موضوعها إلى نقطة يمكن منها أن تحدّق للأسفل وتتفحّصه بنزاهة . إلا انه من غير الممكن أن يكون

ثمة ميتالغة جوهرية ونهائية، كما يقول بارت في **نظام الموضة** : حيث يمكن يمكن دوماً أن يظهر ناقد آخر ويتناول نقدك بوصفه موضوع دراسته ، وهكذا دواليك في عملية نكوصية لا نهاية لها . وفي **مقالات نقدية** ، يتكلم بارت عن النقد بوصفه « يغطي (النصّ) بلغته الخاصة بصورة كاملة قدر الإمكان » ؛ وفي **نقد وحقيقة** (١٩٦٦) ، يرى الخطاب النقدي بمثابة « لغة ثانية تطفو فوق لغة العمل الأولى » . وتبدأ هذه المقالة الأخيرة بوسم اللغة الأدبية ذاتها بمصطلحات هي الآن ما بعد بنيوية على نحو مميّز : فهي لغة « دون قعر » ، شيء ما يشبه « التباساً محضاً » يسنده « معنى فارغ » . وإذا ما كان الأمر كذلك ، فان من المشكوك به حينئذ أن تكون مناهج البنيوية الكلاسيكية قادرة على الارتقاء إلى مستواها بأية حال من الأحوال .

أما « العمل القطيعة » فهو دراسة بارت المدهشة لقصة بلزاك بلزاك * **سارازين** – أي **إس / زد** (١٩٧٠). فقد تمّ الكفّ هنا عن معالجة العمل الأدبي بوصفه موضوعاً راسخاً أو بنية محددة ، وتبرّأت لغة الناقد من كل مزاعم الموضوعية العلمية . فالنصوص الأشد أسْراً للنقد ليست تلك التي يمكن قراءتها ، بل تلك « **القابلة للكتابة** » — النصوص التي تشجّع الناقد على نقشها ، وتحويلها إلى خطابات مختلفة ، كما تشجعه على إنتاج لعبه شبه الاعتباطي بالمعنى ضد العمل ذاته وبانحراف عنه . وهكذا يتحوّل القارىء أو الناقد من دور المستهلك إلى دور المنتج . وهذا لا يعني أن « كل الأشياء تفي بالغرض » في التأويل ، ذلك

(*) Sarrasine ، العربي ، وأحياناً المسلم .

أن بارت تهمّه الاشارة إلى أن العمل لا يمكن أن يعني أي شيء مهما يكن ؛ وإنما الأمر هو أن الأدب لم يعد الآن ذلك الموضوع الذي ينبغي للنقد أن يتّقيد به بقدر ما هو فضاء حر يمكن فيه للنقد أن يلهو ويلعب . والنصّ « القابل للكتابة » ، هو عادة نصّ حداثي modernist ، ليس له أي معنى محدد ، ولا أية مدلولات ثابتة ومستقرة ، وإنما هو متعدّد ومنتشر ، نسيج لا ينفد أو مجرّة من الدالاّت ، قماش متصل من السنن وأجزاء السنن ، يمكن للناقد أن يقطع عبره درب ضياعه الخاص . فليس ثمة بدايات ولا نهايات ولا تتاليات إلا ويمكن عكسها ، وليس ثمة تراتبية « للمستويات » النصّية لتقول لك ما هو الأقل أو الأكثر أهمية أو دلالة . وكل النصوص الأدبية مُحَاكة من نصوص أدبية أخرى ، ليس بالمعنى العُرْفي الذي مفاده أنها تحمل آثاراً منها وإنما بالمعنى الأشد جذرية والذي يعني أن كل كلمة ، أو عبارة أو مقطع هو إعادة تشغيل لكتابات أخرى سبقت العمل الفردي أو أحاطت به . ليس ثمة « أصالة » أدبية ، وليس ثمة عمل أدبي « أوّل » : كل أدب هو « تناصّ » intertextual وهكذا لا يكون لقطعة محددة من الكتابة حدوداً مرسومة بوضوح : فهي تتناثر على نحو متواصل في الأعمال المتعنقدة حولها ، مولّدة مئات المنظورات المختلفة التي تتضاءل إلى حدّ التلاشي . كما لا يمكن إغلاق العمل ، أو تحديده ، باللجوء إلى المؤلِّف ، ذلك أن « موت المؤلّف » هو صيحة الحرب التي يمكن للنقد الحديث أن يطلقها الآن بثقة(١) . فسيرة المؤلِّف هي ، في النهاية ،

(١) انظر رولان بارت « موت المؤلف » ، في سيتفن هيث (محرر) ، الصورة – الموسيقى – النص : رولان بارت (لندن ، ١٩٧٧) . ويضم هذا المجلد أيضاً دراسة بارت « مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد » .

مجرد نصّ آخر ، ولا حاجة لأن تنسب إليها أية ميزة خاصة : فهذا النصّ أيضاً يمكن تفكيكه . فهو لغة تتكلم في الأدب ، بكل تعدديته التي تعجّ بـ « تعدد الدلالة » ، وليست لغة تتكلم عن المؤلّف نفسه . وإذا ما كان ثمة مكان حيث يمكن لما في النصّ من تعددية حامية أن تتركّز للحظة ، فان هذا المكان ليس المؤلّف بل القارىء .

وحين تتحدث ما بعد البنيوية عن « الكتابة » أو « النصيّة » Textuality ، فان هذه المعاني المحددة للكتابة والنصّ هي التي تكون في الذهن عادة . والنقلة من البنيوية إلى ما بعد البنيوية هي جزئياً ، وكما يقول بارت نفسه ، نقلة من « العمل » إلى « النصّ »(٢) . إنها انتقال من رؤية القصيدة أو الرواية ككيان مغلق ، تشغله معاني محددة ومهمة الناقد أن يفكّ مغاليقها ، إلى رؤيتها بوصفها تعددية على نحو لا يقبل الاختزال ، وبوصفها لعب للدالاّت لا ينتهي ولا يمكن تسميره في النهاية إلى مركز ، أو جوهر أو معنى وحيد . ومن الواضح أن هذا يُحْدث اختلافاً جذرياً في ممارسة النقد ذاته ، الأمر الذي يتضح في **إس / زد** ، فمنهج بارت في هذا الكتاب هو تقسيم القصة البلزاكية إلى عدد من الوحدات الصغيرة أو « الألفاظ » lexies * ، وتطبيق خمس سنن عليها : سنة « الأحداث » proiaretic (أو السنة السردية) ، وسنة « تأويلية » تُعنى بالألغاز غير المفضوضة في الحكاية ، وسنة

---

(٢) انظر « من العمل إلى النص » ، في الصورة – الموسيقى – النص : رولان بارت .

(*) اللفظة ، مصطلح يطلقه بارت على كل دال ، وكذلك على وحدات القراءة ، بأبعادها المتغيرة . في حين أن يلمسليف يطلق هذا المصطلح على « الوحدة الوظيفية الدالة في الخطاب » .

« ثقافية » تتفحص مخزون المعرفة الاجتماعية التي يتكيء عليها العمل ، وسنة « دلالية » تعالج تضُّمنات الأشخاص ، والأمكنة والموضوعات ، وسنة « رمزية » ترسم مخططاً للعلاقات الجنسية والتحليلية — النفسية القائمة في النصّ . وإلى هنا قد لا يبدو أي من ذلك منفصلاً عن الممارسة البنيوية المعهودة . بيد أن تقسيم النصّ إلى وحدات هو اعتباطي إلى هذا الحد أو ذاك ؛ والسنن الخمس منتقاة من بين عدد لا متناه من السنن الممكنة ؛ كما أنها ليست مصفوفة في أيّ نوع من التراتبية ، وإنما يتم تطبيقها بطريقة تعددية ، وفي بعض الأحيان ثلاث منها على لفظة واحدة ، وهي تحجم عن أي « إجمال » للعمل في أي نوع من المعنى المتماسك أو المتلاحم . وهي ، بالأحرى ، تظهر تناثره وتشظّيه . فالنصّ ، كما يحاول بارت أن يبيّن ، ليس « بنية » بقدر ما هو سيرورة مفتوحة النهاية من « الابتناء » Structuration ، والنقد هو الذي يقوم بهذا الابتناء . إن رواية بلزاك القصيرة تبدو كأنها عمل واقعي ، لا يُذْعِنُ لذلك النوع من العنف السيميائي الذي يُنزله بها بارت : فعرضه النقدي لا «يعيد خلق» موضوعها ، وإنما يعيد كتابتها وتنظيمها بعناد وقسوة خارج كل اهتمام عُرْفي . بيد أنه يكشف بذلك بعداً من أبعاد العمل لم تتم ملاحظته حتى ذلك الحين . حيث يتم عرض **سارازين** بوصفها « نصّاً حدّياً » بالنسبة للواقعية الأدبية أو عملاً تظهر فيه افتراضاتها الحاكمة مضطربةً على نحو خفيّ : ذلك أنّ السرد يدور حول فعل محبط لعملية السرد ، وحول الخصاء الجنسي ، والمصادر المشبوهة للثروة الرأسمالية ، والاختلاط الشديد في الأدوار الجنسية الثابتة . وبضربة قاضية يتمكّن بارت من الإدعاء أن « مضامين » هذه الرواية القصيرة

متعلّقة بمنهجه الخاص في التحليل : فالقصة تُعنى بأزمة في التمثيل الأدبي ، وبالعلاقات الجنسية والتبادل الاقتصادي . وجميع هذه الأمثلة تضع تحت طائلة الشك والمساءلة الايديولوجيا البرجوازية التي ترى الدليل بوصفه « تمثيلياً » ؛ وبهذا المعنى ، ومن خلال عنفٍ وإقدامٍ تأويلي معين، يمكن قراءةسرد بلزاك بوصفه نظرةً تتجاوز لحظتها التاريخية في بداية القرن التاسع عشر إلى مرحلة بارت الحداثية الخاصة

والواقع أن حركة الحداثة الأدبية هي التي أنجبت النقد البنيوي وما بعد - البنيوي . وبعض أعمال بارت وديريدا هي نصوص أدبية حداثية بحدّ ذاتها ، تجريبية ، وملغّزة ومفعمة بالالتباس . ذلك أنّ ما بعد البنيوية لا تفصل فصلاً واضحاً بين « النقد » و « الابداع » : فكلاهما « كتابة » على حد سواء.ولقد بدأ وجود البنيوية عندما أصبحت اللغةهي الشغل الشاغل للمفكرين ؛ الأمر الذي كان بدوره نتاجاً للشعور في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بأن اللغة في أوروبا الغربية تعاني مخاض أزمة عميقة . إذْ كيف يمكن للمرء أن يكتب ، في مجتمع صناعي انحطّ فيه الخطاب إلى مجرد أداة للعلم ، والتجارة، والإعلان والبيروقراطية ؟ وأين هو الجمهور الذي سيكتب له المرء أصلاً ، ما دام جمهور القراء قد أُتْخِمَ بثقافة «جماهيرية»، مستغَلّة للجوع ، وتخديرية ؟ وهل يمكن للعمل الأدبي أن يكون في آن معاً صنيعاً فنياً وسلعة في السوق الحرة ؟ وهل يمكن لنا بعد أن نشارك الطبقة الوسطى في منتصف القرن التاسع عشر ثقتها العقلانية أو التجريبية المغرورة بأن اللغة قد تشبّثت بكلاليب على العالم ؟ كيف يمكن للكتابة أن تكون ممكنة دون إطار من الاعتقاد الجمعي يتقاسمه المرء مع جمهوره،

وكيف يمكن إيجاد مثل هذا الإطار المشترك في الاضطراب الايديولوجي للقرن العشرين ؟

إن أسئلة مثل هذه ، متجذرّة في الشروط التاريخية الواقعية للكتابة الحديثة ، هي التي « أبرزت إلى المقدمة » إشكالية اللغة بكل هذه الدراماتيكية الشديدة . وانشغالات الشكلانيين ، والمستقبليين والبنيويين بالتغريب وتجديد الكلمة، وباستعادة الغنى المسلوب إلى لغة مُستَلَبة، كانت جميعها وبطرائقها المتباينة ردوداً واستجابات لهذا المأزق التاريخي ذاته . ومن بين هذه الردود كانت إقامة اللغة ذاتها بمثابة بديل للإشكاليات الاجتماعية التي ابتليت بها — والتخلي ، بأسف أو بدونه ، عن الفكرة التقليدية التي مفادها أننا نكتب **عن شيء ما من أجل** أحد ما ، وجعل اللغة ذاتها هي موضوعنا الأثير . ولقد رسم رولان بارت ، في مقالته البارعة الباكرة **درجة الصفر للكتابة** (١٩٥٣) ، خارطة لبعض التطور التاريخي الذي أصبحت الكتابة من خلاله فعلاً « لازماً » بالنسبة للشعراء الرمزيين الفرنسيين في القرن التاسع عشر : حيث لم تعد كتابة من أجل غرَض محدد في موضوع معين ، كما كان عليه الحال في عصر الأدب « الكلاسيكي » ، وإنما غدت كتابة بمثابة هدف وهوى بحد ذاتها. فحين يتم اختبار موضوعات وأحداث العالم الواقعي باعتبارها مغتربة ومستلبة لا حياة فيها ، وحين يبدو التاريخ وقد أضاع الاتجاه وارتد إلى الفوضى والتشوّش ، يمكن دوماً وضع ذلك كله « بين قوسين » ، و « تعليق المرجع » وتناول الكلمات بوصفها هي الموضوعات بدلاً منه . وهكذا ترتدّ الكتابة إلى ذاتها بنرجسية شديدة ، لكن الإثم الاجتماعي الناجم عن لا نفعيتها ينغّصها دوماً ويلقي عليها بظلاله القاتمة . ومع

ذلك فهي تجاهد لتحرر نفسها من تلويث المعنى الاجتماعي ، سواء بالدفع تجاه طهرّية الصمت ، كما هو الحال لدى الرمزيين ، أو بالتماس حيادية صارمة ،أو « درجة صفر للكتابة » يُؤْمَل لها أن تظهر بريئة ولكنها في الحقيقة ، وكما يمثّل لها همنغواي ، أسلوب أدبي تماماً مثل أي أسلوب آخر ، وهكذا تتورط اللغة على نحو لا يمكن تفاديه مع أولئك الذين اختزلوها إلى مجرد بضاعة كاسدة . ولا شك أن « الإثم » الذي يتحدث عنه بارت هو إثم مؤسسة **الأدب** ذاته — المؤسسة التي تشكل إثباتاً ، كما يقول ، على انقسام اللغات وانقسام الطبقات. فأن تكتب بطريقة « أدبية » ، في المجتمع الحديث ، يعني أن تتواطأ حتماً مع مثل هذا الانقسام .

ويمكن رؤية البنيوية على أفضل وجه إذا ما نظرنا إليها بوصفها عَرَضاً وارتكاساً معاً للأزمة الاجتماعية والألسنية التي أشرت إليها . فهي تفرّ من التاريخ وتلجأ إلى اللغة — والمفارقة الساخرة ، أنّ قلة قليلة من النقلات هي التي انطوت على مثل الأهمية التاريخية التي انطوت عليها هذه النقلة ، الأمر الذي يشير إليه بارت . بيد أنها ، بالرغم من وضعها التاريخ والمرجع في وضع حرج ، تسعى أيضاً إلى استعادة إحساس بـ « لا طبيعية » الأدلة التي يحيا البشر بواسطتها ، وبذا تفتتح إدراكاً جذرياً لتغيّير هذه الأدلّة تاريخياً . ويمكنها بهذه الطريقة أن تعيد الصلة مع التاريخ الحقيقي الذي بدأت من خلال التخلّي عنه : إلا أن قيامها بذلك أو عدمه يتوقف على كون المرجع معلقاً بصورة مؤقتة أم إلى الأبد . ومع مجيء ما بعد البنيوية ، فان ما بدا رجعياً لدى البنيوية ليس هذا الرفض للتاريخ ،وإنما مفهوم البنية ذاته وليس شيئاً أقل من ذلك . فبالنسبة لبارت في **لذّة النصّ** (١٩٧٣) ، يبدو أن كل نظرية،

وإيديولوجيا ، ومعنى محدّد ، والتزام اجتماعي أصبحت إرهابية متأصّلة ، و « الكتابة » هي الردّ عليها جميعاً . فالكتابة ، أو القراءة المماثلة للكتابة ، هي آخر مقاطعة غير مستعمرة يمكن للمفكّر أن يلعب فيها ، متذوقاً فخامة الدالّ وسخائه ومستخفّاً أشد الاستخفاف بكل ما يجري في قصر الإليزيه أو مصانع رينو . وفي الكتابة ، يمكن مؤقتاً تمزيق وتخليع طغيان المعنى البنيوي من خلال لعب اللغة الحر ؛ ويمكن تخليص الذات الكاتبة / القارئة من سترة المساجين أو المجانين الموحّدة وتحويلها إلى ذات منتشرة مبتهجة ونشوى . فالنصّ ، كما يعلن بارت ، «هو (...) ذلك الشخص المنفلت الذي يكشف قفاه **للأب السياسي** ».
وها نحن قد ابتعدنا كثيراً عن ماتيو أرنولد .

وهذه الإشارة إلى **الأب السياسي** ليست مصادفة . فقد نُشِرَ كتاب **لذّة النصّ** بعد خمس سنوات من انفجار اجتماعي هزّ آباء فرنسا السياسيين حتى جذورهم . ففي عام ١٩٦٨ اندفعت الحركة الطلابية بقوة عبر أوروبا ، مضربةً ضد سلطوية المؤسسات التعليمية ووصلت في فرنسا إلى حدّ تهديد الدولة البرجوازية لفترة وجيزة . وللحظة درامية ، ترنّحت تلك الدولة على شفير الانهيار ؛ وخرج جيشها وشرطتها إلى الشوارع لمواجهة الطلاب الذين كانوا يناضلون لإقامة تضامن مع الطبقة العاملة . لكن الحركة الطلابية لم تكن قادرة على تأمين قيادة سياسية متماسكة ، وراحت تخوض في شجار صاخب بين الاشتراكية ، والفوضوية وكثير من المذاهب والنزعات الأخرى ، ولذا فقد تقهقرت وتفرقت ؛ أما حركة الطبقة العاملة ، التي خانها قادتها الستالينيون المنبطحون ، فلم تكن قادرة على انتزاع السلطة

وتولّيها . وهكذا عاد شارل ديغول من منفاه الذي غادر إليه متعجّلاً، وأعادت الدولة الفرنسية تجميع قواها باسم الوطنية ، والقانون والنظام .

ولقد كانت ما بعد البنيوية نتاجاً لما شهده عام ١٩٦٨ من اختلاط بين الغبطة euphoria * وانقشاع الوهم : التحرر والانغماس في الملذّات ، الكارنفال والكارثة . ولما كانت غير قادرة على كسر بنى سلطة الدولة ، فقد وجدت أن من الممكن تدمير بنى اللغة عوضاً عن ذلك. فهنا ، على الأقل ، لن يضربك أحد على رأسك إن فعلت هذا . وهكذا فرّت الحركة الطلابية من الشوارع مجفلةً ومضت تحت الأرض باتجاه الخطاب . وأصبح أعداؤها ، كما أشار بارت لاحقاً ، أنظمة الإعتقاد المتماسكة مهما يكن نوعها — وخاصة كل أشكال النظرية والتنظيم السياسيين التي سعت إلى تحليل بنى المجتمع ككل والعمل عليها . فقد بدا أن مثل هذه السياسة على وجه الضبط هي التي أخفقت : وثبت أن النظام أشد قوة منها بكثير ، وتكشّف النقد « الكليّ » الذي قدمته من خلال ماركسية ستالينية Stalinized بشدة بوصفه جزءاً من الإشكالية وليس حلاً لها . وهكذا أصبح كل فكر نظامي كلّي موضع شبهة بوصفه فكراً إرهابياً : وأصبح المعنى المفاهيميّ ذاته ، بوصفه معاكساً للإيماءة الليبيدية والعفوية الفوضوية ، موضع خشية باعتباره معنى كابتاً . ولم تعد القراءة لدى بارت معرفة بل لعباً إيروسياً . ولم يعد مقبولاً من أشكال الفعل السياسي سوى تلك الأشكال المحلية ، المتناثرة ، الاستراتيجيّة

(*) الغبطة ، أو الشعور بالخفة والحبور ، euphoria ، غالباً ما تدل على حالة تتميز بمشاعر لا أساس لها ، إذ تغمر المرء مشاعر الغبطة والسعادة وتتملكه القوة والخفة والتفاؤل. بيد أن هذه الحالة قد تميز نوعاً معيناً من الخللوا لاضطراب العقلي.

(بعيدة المدى) : كالعمل مع السجناء وغيرهم من الجماعات الاجتماعية الهامشية، ومشاريع محددة في الثقافة والتعليم . أما الحركة النسائية ، بعدائها لأشكال التنظيم اليساري الكلاسيكية ، فقد طوّرت بدائل تحرر « لا مركزية » ، ورفضت في بعض الأنحاء النظرية النظامية بوصفها رجولية . وبالنسبة للكثير من ما بعد البنيويين كان الأشدّ رعباً هو الاعتقاد بأن هذه المشاريع المحلية والاهتمامات المحددة ينبغي جمعها ضمن فهم إجمالي لعمل الرأسمالية الاحتكارية ، والذي لا يمكن أن يكون سوى فهم « كليّ» شأن النظام الذي يعارضه . وكانت السلطة في كل مكان ، قوة سائلة ، زئبقية تتسرّب من كل ثقوب المجتمع ، بيد أنه لم يكن لها أي مركز شأنها شأن النص الأدبي . وبدا أن من غير الممكن مقارعة « النظام ككل » ، ذلك أنه ليس ثمة « نظام ككل » في الواقع . ولذا يمكنك أن تتدخل في الحياة الاجتماعية والسياسية في أي نقطة تحبّ ، مثلما أمكن لبارت أن يحول **إس / زد** إلى لعب اعتباطي للسنن . ولم يكن واضحاً كيف **عرف** المرء أن ليس ثمة نظام ككل ، ما دامت المفاهيم العامة هي تابوات ؛ كما لم يكن واضحاً أن وجهة النظر هذه قابلة للحياة في أجزاء أخرى من العالم كما هي في باريس . ففي ما يسمّى بالعالم الثالث ، سعى البشر إلى تحرير بلدانهم من هيمنة أوروبا وأميركا السياسية والاقتصادية يوجّههم فهم عام لمنطق الامبريالية . وكانوا يحاولون تحقيق ذلك في الفيتنام في الفترة نفسها التي انطلقت فيها الحركة الطلابية الأوروبية ، وبالرغم من « نظرياتهم العامة » فقد ثبت بعد بضع سنوات أنهم أنجح بكثير من الطلاب الباريسيين . وإذا ما عدنا إلى أوروبا ، فان هذه النظريات

سرعان ما أصبحت **عتيقة الزيّ**. ومثل الأشكال القديمة من السياسة « الكليّة » التي أعلنت بصورة عقائدية أن الاهتمامات المحلية الزائدة ليس لها سوى أهمية عابرة وعرضية، هكذا نزعت السياسة الجديدة المتناثرة لإطلاق عقيدة جامدة مفادها أن أي اهتمام عالمي هو وهم خطير .

وكما قلت ، فقد أثمر هذا الموقف هزيمة سياسية وانقشاعاً للوهم نوعيين . إن « البنية الكلية » التي حُدِّدت بوصفها العدو هي بنية محددة تاريخياً : دولة الرأسمالية الاحتكارية المسلحة والقامعة ، والسياسة الستالينية التي زعمت مواجهتها ولكنها كانت متورطة بشدة مع حكمها . وقبل فترة طويلة من ظهور ما بعد البنيوية ، كانت أجيال من الاشتراكيين قد قارعت كلاً من هذين المونوليثين . لكنهم تجاهلوا إمكانية أن تكون **ارتعاشات** القراءة ، أو حتى العمل ، الإيروسية حلاً كافياً ، وكذا فعل مقاتلو حرب العصابات في غواتيمالا .

وفي واحد من تطوراتها ، أصبحت ما بعد البنيوية طريقة موثوقة لتجنّب المسائل السياسية تجنّباً تاماً. فقد ألقى عمل ديريدا وغيره شكاً قاتلاً على الأفكار الكلاسيكية عن الحقّ ، والواقع ، والمعنى ، والمعرفة ، وتمكّن من إظهار أن كلاً منها يتكيء على نظرية تمثيلية ساذجة . فحين يكون المعنى ، أو المدلول ، نتاجاً عابراً للكلمات أو الدالاّت ، منزاحاً ومتقلقلاً دوماً ، شبه حاضر وشبه غائب ، كيف يمكن أن يكون ثمة حقيقة أو معنى بأية حال من الأحوال ؟ وإذا ما كان خطابنا هو الذي يبني الواقع وليس مجرد انعكاس له ، كيف يمكن أن نعرف الواقع ذاته ، أو أن نعرف ما يتعدّى خطابنا الخاص وحسب ؟ أليس كل

الكلام مجرد كلام عن كلامنا ؟ وهل يعني شيئاً الادعاء بأن تأويلاً للواقع ، أو التاريخ أو النصّ الأدبي هو « أفضل » من تأويل آخر ؟ لقد كرّست التأويلية نفسها بحماس لفهم معنى الماضي ؛ ولكن أثمّة ماضٍ حقاً لكي نعرفه ، اللهم إلا إذا كان مجرد وظيفة لخطاب راهن ؟

وسرعان ما أصبحت هذه الشكيّة أسلوباً دارجاً في الحلقات الأكاديمية اليسارية . وأصبح استخدامك لكلمات مثل « حقيقة » ، و « يقين » ، و « واقعي » في بعض الأنحاء سبباً لا تهامك فوراً بأنك ميتافيزيقي . وإذا ما اعترضت على العقيدة الجامدة التي مفادها أننا لا يمكن أن نعرف أي شيء مطلقاً ، فذلك لأنك متشبّث بحنين بأفكار الحقيقة المطلقة ، وباقتناع عُظَامي megalomaniac أن بمقدورك ، مع بعض علماء الطبيعة الوقحين ، رؤية الواقع « كما هو » . ومع أن المرء لا يصادف هذه الأيام سوى قلة قليلة جداً من المؤمنين بهذه المذاهب ، حتى بين فلاسفة العلم ، فان ذلك لا يثني هؤلاء الشكوكيين . ذلك أن نموذج العلم الذي غالباً ما تهزأ به ما بعد البنيوية هو عادة نموذج وضعي — نسخة من ادعاء القرن التاسع عشر العقلاني معرفةً « بالوقائع » متعالية ، وخالية من أحكام القيمة . بيد أن هذا النموذج ليس في حقيقته سوى دريئة من قشّ . وهو لا يستنفد مصطلح « العلم » ، فضلاً عن كونه كاريكاتوراً للتأمل الذاتي العامي لا طائل من ورائه . كما أن القول بأنه ليس ثمة أسس مطلقة لاستخدام كلمات مثل حقيقة ، ويقين ، وواقع وما إلى ذلك لا يعني أن هذه الكلمات تفتقر إلى المعنى

أو أنها عقيمة . ومن هو الذي فكّر أنّ مثل هذه الأسس موجودة ، وكيف تبدو إن كانت كذلك ؟

إن إحدى مزايا العقيدة التي تقول إننا سجناء خطابنا الخاص ، وعاجزون عن تقديم ادعاءات حقيقية معينة ومعقولة نظراً لتعلّق هذه الادعاءات بلغتنا وحسب ، هي أنها تتيح لك أن تقود عربةً وأحصنةً عبر قناعات أي شخص آخر دون أن ترهقك بتبنّي أي شيء من جهتك . أي أنها تتيح لك اتخاذ موقع حصين ، ولكنه أيضاً فارغ تماماً ، وهذا هو الثمن الذي يجب أن تدفعه بالمقابل. إن في وجهة النظر التي ترى أن الوجه الأهم في أية قطعة لغوية هو أنها لا تعرف عما تتحدث ، نكهة استقالة وتسليم باستحالة الحقيقة لا يمكن فصلها أبداً عن ذلك الانقشاع التاريخي للوهم بعد ١٩٦٨ . بيد أن وجهة النظر هذه تحررك دفعة واحدة من اتخاذ موقف حيال القضايا الهامة ، لأن ما تقوله عن مثل هذه الأشياء لن يكون أكثر من نتاج عابر للدال ولن يؤخذ بالتالي على أنه « حقيقي » أو « جدّي » بأي معنى من المعاني . أما المزية الأخرى في هذا الموقف فهي أنه جذري على نحو عابث فيما يتعلّق بآراء أي شخص آخر ، وقادر على تعرية التصريحات الأشد وقاراً باعتبارها مجرد ألعاب أدلة شعثاء ، في حين أنه محافظٌ تماماً في كل الأوجه الأخرى . وبما أن هذا الموقف لا يورطك في التأكيد على أي شيء ، فهو لا يؤذي ، إذاً ، إلا كما يؤذي الرصاص الخلبّي .

ولقد انصرف التفكيك في العالم الأنجلو — أميركي إلى تولّي هذا السبيل بكليته . ومن مدرسة ييل التفكيكية — بول دي مان ، ج . هيليز ميلر ، جيوفري هارتمان ومن بعض الأوجه هارولد بلوم —

تكرّس نقد دي مان خاصةً لإيضاح أن اللغة الأدبية تقوض معناها الخاص على نحو متواصل . أما ما يكتشفه دي مان بهذه العملية فليس أقل من طريقة جديدة لتحديد « جوهر » الأدب ذاته . ذلك أن كل لغة، كما يرى دي مان بحق ، هي استعارية على نحو لا يمكن اجتثاثه ، تعمل من خلال الأوجه والصور البلاغية ؛ ومن الخطأ الاعتقاد أن أية لغة هي حرفيّة **بالمعنى الحرفي** . فالفلسفة ، والقانون ، والنظرية السياسية تعمل من خلال الاستعارة مثل القصيدة تماماً ، ولذا فهي تخييلية مثلها تماماً . وبما أن الاستعارات « بلا٠برر » في جوهرها ، مجرد استبدالات لطقم‌من الأدلة بغيره، فان اللغةتنزع إلى الإفشاء بطبيعتها التخييلية والاعتباطية الخاصة عند تلك النقاط بالضبط حيث تحاول أن تبدو مقنعة أشد الإقناع . و « الأدب » هو ذلك الميدان الذي يكون فيه هذا الالتباس واضحاً أشد الوضوح — حيث يجد القارىء نفسه معلقاً بين معنى « حرفي » ومعنى مجازي ، عاجزاً عن الاختيار بين الاثنين ، وبذلك يسقط حائراً في لّجة آسنية بلا قرار من قبل نصّ يصبح « غير قابل للقراءة » . إلا أن الأعمال الأدبية هي بمعنى ما أقل تضليلاً من أشكال الخطاب الأخرى ، لأنها تعترف ضمناً بحالتها البلاغية — أي بواقعة أن ما تقوله مختلف عمّا تفعله ، وأن كل ادعاءاتها المعرفية تعمل من خلال بنى مجازية تجعلها ملتبسة وغير محددة . أما أشكال الكتابة الأخرى فهي مجازية وملتبسة مثلها تماماً ، لكنها تقدم نفسها منتحلةً أنها حقيقية لاشك فيها . والأدب ، بالنسبة لدي مان ، كما بالنسبة لزميله هيليزميلر ، لا يحتاج إلى تفكيك من قبل الناقد : فهو يفكك ذاته ، بل إنه « عن » هذه العملية بالضبط في الواقع .

تختلف الالتباسات النصّية لدى نقّاد جامعة ييل عن التجاذبات الشعرية لدى **النقد الجديد** . والقراءة لدى نقّاديال ليست مسألة وصْل معنيين مختلفين ومحددين ، كما هو الحال عند **النقّاد الجدد** : وإنما هي أن تَحْجِلَ بين معنيين لا يمكن لهما أن يتصالحا أو يتصلا . وهكذا يصبح النقد الأدبي عملاً منطوياً على مفارقة ساخرة ، وصعباً ، مغامرة غير مضمونة في الفراغ الداخلي للنصّ تزيح النقاب عن خداع المعنى ، واستحالة الحقيقة والنفاقات الموجودة في كل خطاب . وبمعنى آخر . فان هذا التفكيك الأنجلو ــ أميركي ليس سوى عودة إلى شكلانية **النقد الجديد** القديمة . ولكنها عودة مُدَعّمة ، ففي حين كانت القصيدة بالنسبة **للنقد الجديد** تشكّل بطريقة غير مباشرة خطاباً عن واقع خارج ــ شعري ، فان الأدب بالنسبة للتفكيكيين يثبت استحالة قيام اللغة بأكثر من الكلام على إخفاقها الخاص ، مثل شخص ثقيل الظلّ في حانة . فالأدب هو انهيار كل مرجع ، ومقبرة الاتصال(٣) . وفي حين رأى **النقد الجديد** النصّ بمثابة **تعليق** وإرجاء مباركين للاعتقاد المذهبي في في عالم تتزايد إيديولوجيته ؛ فان التفكيك لا يرى الواقع الاجتماعي مُقَرَّراً ومحدّداً بصورة قمعية بقدر ما يراه كأقمشة من اللاحسم خفاقة تمتد حتى الأفــق . والأدب لا يكتفي ، كما هــو الحال لدى **النقد الجديد** ، بتقديم بديل متوحّد واعتزالي للتاريخ المادي : إنه الآن

(٣) إن بعضاً من الاهتمام بطارئية و « استحالة » المعنى في الأدب يسم عمل الناقد الفرنسي موريس بلانشو ، بالرغم من أن بلانشو لا ينتمي إلى ما بعد البنيوية ولا يجب أن يرى بوصفه كذلك . انظر المختارات التي حررها غابرييل جو سيبوفيتش من مقالات بلانشو ، أغنية السيرانة (برايتون ، ١٩٨٢) .

يطال هذا التاريخ ويستعمره ، ويعيد كتابته على صورته الخاصة ، ناظراً إلى المجاعات ، والثورات ، ومباريات كرة القدم وكعكة الفواكه المنقوعة بالخمر بوصفها « نصّاً » غير محسوم . وبما أن البشر المتبصّرين بعواقب الأمور لا يميلون إلى اتخاذ قرار في وضعيات ليست أهميتها واضحة إلى حدّ معقول ، فان وجهة النظر هذه ليست خالية من التضمينات الخاصة بأسلوب المرء في الحياة الاجتماعية والسياسية . وبما أن الأدب هو النموذج المتميز لكل هذا اللا تحديد ، فقد أمكن الجمع في آن واحد بين **انسحاب النقد الجديد** إلى النصّ الأدبي ورَفْع النقد يداً منتقمة فوق العالم وصَفْع فراغه من المعنى . وفي حين كانت **التجربة** هي المحيِّرة ، والمتلاشية ، وشديدة الالتباس بالنسبة للنظريات الأدبية الأسبق ، فان اللغة هي التي أصبحت كذلك الآن . وهكذا تبدّلت المصطلحات ؛ وظلّ الكثير من رؤية العالم على حاله دون تغيّر .

لكن هذه اللغة ليست لغة بمثابة « خطاب » ، كما هو الحال لدى باختين ؛ فجاك ديريدا لا يكترث في أعماله بمثل هذه الأشياء . ولعل هذا ، وإلى حدّ بعيد ، هو السبب في نشوء الهجاس المذهبي بـ « اللا حسم » . فحين ننظر إلى اللغة تأملياً ، بوصفها سلسلة من الدالاّت على صفحة ، لا يكون المعنى محسوماً ؛ ولكنه يصبح « محسوماً » ، وتستعيد كلمات مثل « حقيقة » ، و « واقع » ، و « معرفة » و « يقين » بعضاً من قوتها ، عندما نفكر باللغة بوصفها شيئاً **نفعله**، وبوصفها متحابكة على نحو لا يمكن نقضه مع أشكال حياتنا العملية. ولا يعني هذا أن اللغة تصبح حينئذ ثابتة ، وساطعة : بل تصبح ، على العكس ، مشحونة وصراعية أكثر من النصّ الأدبي الأشد « تفككاً » . وعندها فقط يمكن أن نرى ، بطريقة عملية

ممارسية وليس أكاديمية ، ما يُعْتَبر حاسماً ، ومحدداً ، ومقْنعاً ، ويقينياً ، وموثوقاً ، ومزيفاً وغيره — ويمكن أن نرى ، فضلاً عن ذلك ، أن هذه التعريفات تشتمل على ما هو أبعد من اللغة ذاتها . لكن التفكيك الأنجلو — أميركي يتجاهل إلى حد بعيد هذا المجال الواقعي للصراع ، ويواصل مَتَخْضَ نصوصه النقدية المغلقة . وهي مغلقة لأنها فارغة تحديداً : فلا شيء لنفعله بها أبعد من الإعجاب بالقسوة التي تنحلّ بها وتتباعد كل جزيئات المعنى النصيّ الموجبة . ومثل هذا الانحلال هو حاجة ملحّة في لعبة التفكيك الأكاديمية : حيث يمكنك أن تكون واثقاً أن عرضك النقدي للعرض النقدي الذي يقوم به أحدهم لنصّ ما ، حين يخلّف بين طياته تلك الحبيبات البالغة الصغر من المعنى « الموجب » ، سوف يكون بدوره عرضةً لتفكيك يقوم به أحد ما آخر . ومثل هذا التفكيك هو لعبة قوة power — game ، صورة مرآتية لتنافس أكاديمي أرثوذكسي . أما النصر فيتحقق من خلال ما يشبه لعبة الكينو : حيث الرابح هو الذي يتخلّص من كل أوراق اللعب ويبقى فارغ اليدين .

وإذا ما كان التفكيك الانجلو — أميركي بمثابة علامة على المرحلة الأخيرة من شكيّة ليبرالية مألوفة في التاريخ الحديث لكل من انجلترا وأميركا ، فإن القصة في أوروبا هي أكثر تعقيداً بصورة ما . فحين أفسحت الستينات للسبعينات ، وحين خبت ذكريات ١٩٦٨ الكرنفالية ووقعت الرأسمالية العالمية في أزمة اقتصادية ، انتقل بعض ما بعد البنيويين الفرنسيين المرتبطين في الأصل مع مجلة Tel Quel الأدبية الطليعية من ماويّة مقاتلة إلى عداء حاد للشيوعية . بل إن ما بعد البنيوية

في فرنسا السبعينات أمكنها بطيب خاطر كيل المديح للمُلاّت الإيرانيين، والاحتفاء بالولايات المتحدة الأميركية باعتبارها الواحة الباقية للحرية والتعددية في عالم منظّم ومحكوم، وكذلك تزكية أصناف متنوعة من التصوّف العجائبي بوصفها حلاً للعلل البشرية. ولو أمكن لسوسور أن يتنبّأ بمصير ما بدأه لعله كان ليتوقف عند حالة المضاف إليه في اللغة السنسكريتية ويكتفي بها.

بيد أنّ لسرد ما بعد البنيوية وجهه الآخر، شأنه شأن كل القصص. فاذا ما كان التفكيكيون الأميركيون قد اعتبروا مشروعهم النصّي أميناً لروح جاك ديريدا، فان واحداً ممن لم يعتبروا الأمر كذلك هو جاك ديريدا نفسه. وقد لاحظ ديريدا أن بعض استخدامات الأميركيين للتفكيك تعمل للمحافظة على «انغلاق مؤسساتي» يخدم المصالح السياسية والاقتصادية المهيمنة في المجتمع الأميركي(٤). ومن الواضح أن ديريدا قد انطلق للقيام بما يتعدّى تطوير تقنيات جديدة في القراءة: فالتفكيك بالنسبة له هو **ممارسة سياسية** في جوهره، ومحاولة لتعرية المنطق الذي يصون قوة نظام محدد من الفكر، وقوة نظام كامل من البنى السياسية والمؤسسات الاجتماعية. وهو لا يسعى، على نحو سخيف ومناف للعقل، إلى إنكار وجود الحقائق، والمعاني، والهويات، والمقاصد، والتواصلات التاريخية المحددة نسبياً، وإنما يسعى بالأحرى إلى رؤية هذه الأشياء بوصفها آثاراً لتاريخ أعرض وأعمق — آثاراً للّغة، واللاوعي، والمؤسسات والممارسات الاجتماعية. صحيح أن عمله

(٤) فيليب لاكو-لابارت وجيان-لوك نانسي (محرران)، Les fins de L'homme (باريس، ١٩٨١)، ص ص ٥٢٦ — ٥٢٩.

لا تاريخي إلى حد بعيد ، ومراوغ سياسياً وينسى في الممارسة اللغة باعتبارها « خطاب » : بحيث لا يمكن أن نعتبر ديريدا « الأصيل » نقيضاً حقيقياً لمساوىء مساعديه . إلا أن الرأي المنتشر على نطاق واسع والذي مفاده أن التفكيك ينكر وجود أي شيء سوى الخطاب ، ولا يعترف إلا بميدان من الاختلاف الصرف ينحلّ فيه كل معنى وهوية ، هو صورة زائفة لعمل ديريدا الخاص وللعمل الخصب الذي نبع منه .

ومن الخطأ أيضاً أن نرفض ما بعد البنيوية بوصفها مجرد فوضوية أو مذهب متعة ، وإن تكن مثل هذه الحوافز بادية للعيان . فقد كانت ما بعد البنيوية محقّة في توبيخها القاسي للسياسة اليسارية الأرثوذكسية في حينها باخفاقها وفشلها : ففي أواخر الستينات وأوائل السبعينات ، بدأت أشكال سياسية جديدة بالظهور وقف أمامها اليسار التقليدي متردداً و مُنَوّماً .وكانت استجابته المباشرة إما الإقلال من شأنها ، أو محاولة امتصاصها كأجزاء خاضعة لبرنامجه الخاص . بيد أن الحضور السياسي الجديد والذي ردّ بتاكتيك آخر كان الحركة النسائية المنبعثة في أوروبا والولايات المتحدة . فقد رفضت هذه الحركة التركيز الضيّق على الاقتصادي في كثير من الفكر الماركسي الكلاسيكي ، هذا التركيز العاجز عن تفسير شروط النساء الخاصة كجماعة اجتماعية مضطهَدة ، أو عن المساهمة الهامة في تغييرها . فبالرغم من أن اضطهاد النساء هو واقع مادي فعلاً ، ومسألة أمومة ، وعمل منزلي ، وتمييز في العمل وأجور متباينة ، إلاّ أن من غير الممكن اختزاله إلى هذه العوامل : فهو أيضاً مسألة إيديولوجيا جنسية ، ومسألة الطرائق التي يصور بها الرجال والنساء أنفسهم وبعضهم بعضاً في مجتمع هيمنة رجولية ومسألة

سلوك وتصورات تتراوح بين ما هو صريح وحشي وما هو لا واعي إلى حد بعيد . وكل سياسة تخفق في وضع هذه القضايا في صميم نظريتها وممارستها من المحتمل أن تجد نفسها على مزبلة التاريخ . فبما أن الجنسانية Sexism والأدوار المُجَنَّسة هي مسائــل تتغلغل في الأبعاد الشخصية الأعمق غوراً من الحياة الانسانية ، فان السياسة التي تشيح ببصرها عن تجربة الذات البشرية هي سياسة مشلولة منذ البداية . ولقد كان الانتقال من البنيوية إلى ما بعد البنيوية استجابةً لهذه المتطلبات السياسية في وجه من أوجهه . وليس صحيحاً ، بالطبع ، أن الحركة النسائية تحتكر « التجربة » ، كما يُلمّح في بعض الأحيان : فما هي الاشتراكية إنْ لم تكن الآمال والرغبات الأفضل للملايين من الرجال والنساء على مرّ الأجيال ، والذين عاشوا وفي بعض الأحيان ماتوا باسم شيء أكبر من « مذهب الكلّية » أو أولوية الاقتصادي ؟ كما لا يكفي أن نماهي الشخصيّ والسياسي : فكون الشخصي سياسياً هو أمر صحيح إلى حد بعيد ، بيد أن ثمة وجه هام يكون فيه الشخصي شخصياً أيضاً والسياسي سياسياً . ولا يمكن اختزال الصراع السياسي إلى الشخصي ، أو العكس . ولقد كانت الحركة النسائية محقّة في رفضها لأشكال تنظيمية جامدة ونظريات سياسية « كلّيانية مفرطة » معينة ؛ ولكنها بفعلها ذلك غالباً ما قدّمت الشخصي ، والعفوي والتجريبي كما لو أن ذلك يكفي لقيام استراتيجية سياسية ، وغالباً ما رفضت « النظرية » بطرائق لا يمكن تمييزها عن معاداة الفكر الشائعة ، كما بدت في بعض أقسامها غير مكترثة بأية آلام سوى آلام النساء ، أو بالحل السياسي لهذه الآلام ، شأنها شأن بعض الماركسيين الذين لا يكترثون باضطهاد أحد سوى الطبقة العاملة .

وثمة علاقات أخرى بين الأنوثية وما بعد البنيوية . فمن بين كل التقابلات الثنائية التي سعت ما بعد البنيوية إلى نقضها ، ربما كان التقابل التراتبي بين الرجال والنساء هو الأشد فَوْعَةً . ومن المؤكد أنه يبدو بوصفه الأشد رسوخاً بينها : فليس ثمة مرحلة من مراحل التاريخ لم تتمّ فيها معاقبة وإخضاع نصفٍ صالحٍ من البشرية باعتباره كينونة ناقصة ، ووضيعاً وغريبة . ولا يمكن بالطبع تقويم هذه الواقعة الصاعقة من خلال تقنية نظرية جديدة ؛ لكن هذه التقنية النظرية الجديدة سمحت برؤية أن إيديولوجيا هذا التضاد بين الرجال والنساء تنطوي على وهم ميتافيزيقي . فاذا ما كانت هذه الايديولوجيا قائمة من خلال المنافع المادية والنفسية التي يجنيها الرجال منها ، فانها قائمة أيضاً من خلال بنية معقدة من الخوف ، والرغبة ، والعدوان ، والمازوخية والقلق التي يجب تفحّصها بصورة ملحّة . والانوثية ليست قضية معزولة ، أو « حملة » خاصة إلى جانب المشاريع السياسية الأخرى ، وإنما هي بُعْد يشكّل ويستنطق كل وجه من أوجه الحياة الشخصية والاجتماعية والسياسية . ورسالة الحركة النسائية ، كما يتمّ تأويلها من بعض أولئك الذين هم خارجها ، لا تقتصر على تحقيق المساواة في السلطة والمنزلة بين النساء والرجال ؛ وإنما هي استنطاق لكل سلطة ومنزله كهذه . وهي لا تقتصر على جعل العالم أفضل بمزيد من المساهمة النسوية فيه؛ وإنما هي تأكيد على أن العالم من غير المحتمل أن يبقى ، إنْ لم يتم « تأنيث » feminization التاريخ البشري .

ومع ما بعد البنيوية ، نصل بقصة النقد الأدبي الحديث إلى وقتنا الراهن . وضمن ما بعد البنيوية « ككل » ثمة صراعات واختلافات

جدّية لا يمكن التنبؤ بتاريخها المقبل . فهنالك أشكال من ما بعد البنيوية تمثّل انسحاباً متعيّاً hedonist من التاريخ ، أو عبادة للالتباس أو فوضوية لا مسؤولة ؛ وهنالك أشكال أخرى تسير في اتجاه أكثر إيجابية ، بالرغم من إشكالياتها الحادة ، كما في أبحاث المؤرخ الفرنسي ميشيل فوكو الخصبة إلى أبعد حد . وهنالك صيغ من الأنوثية « الراديكالية » التي تلحّ على التعددية ، والاختلاف والفصل الجنسي ، وهنالك أيضاً أشكال من الأنوثية الاشتراكية التي ترى أن تحرر الجماعات والطبقات الأخرى المضطهدة في المجتمع ليس أمراً إلزامياً أخلاقياً وسياسياً وحسب ، بل وشرطاً ضرورياً (وإن لم يكن كافياً أبداً) لا نعتاق النساء ، وذلك في الوقت الذي ترفض فيه رؤية كفاح النساء مجرد عنصر أو جانب فرعي من حركة يمكن حينئذ أن تهيمن عليها وتبتلعها .

لقد قمنا ، إذاً ، برحلة من الاختلاف بين الأدلة الذي جاء به سوسور إلى الاختلاف الأقدم في العالم ؛ وهو الاختلاف الذي يمكن لنا أن نقوم بمزيد من السبر لأغواره .

* * *

التحليل النفسي

أشرت في الفصول القليلة السابقة إلى علاقة بين التطورات التي شهدتها النظرية الأدبية الحديثة والاضطراب السياسي والايديولوجي في القرن العشرين . بيد أن هذا الإضطراب ليس أبداً مجرد مسألة حروب وانهيارات اقتصادية وثورات : حيث يعاني منه أيضاً أولئك الواقعون في شراكه بأشدّ الطرائق الشخصية صميمية. فهو أزمة في العلاقات الانسانية ، والشخصية الانسانية ، فضلاً عن كونه زلزلةً اجتماعية . وهذا لا يعني بالطبع أن القلق ، والخوف من الاضطهاد وتشظي النفس تجارب خاصة بالحقبة الممتدة من ماتيو أرنولد إلى بول دي مان : وإنما يمكن أن نجدها في كل مرحلة من مراحل التاريخ المكتوب . ولعل ما هو هام في هذه المرحلةأنّ هذه التجارب تتشكّل بطريقة جديدة بوصفها حقلاً نظامياً من المعرفة . ويُعْرَف هذا الحقل باسم التحليل النفسي ، الذي طوّره سيغموند فرويد في فيينا أواخر القرن التاسع عشر ؛ وإنها لمذاهب فرويد تلك التي أريد الآن أن أُجْمِلَها بصورة موجزة .

إنّ فرويد ، وليس ماركس ، هو من قال إنّ « حافز المجتمع البشري هو في نهاية المطاف حافز اقتصادي » ، وذلك في **محاضرات**

تمهيدية في التحليل النفسي . فالتاريخ البشري محكوم إلى الآن بالحاجة إلى العمل ؛ وهذه الضرورة القاسية تعني بالنسبة لفرويد أن علينا كبت repression بعض نزوعاتنا إلى اللذّة والإرضاء . ولو لم نكن مضطرين للعمل من أجل البقاء ، ربما كنا لنضطجع طوال اليوم دون أن نفعل شيئاً . وكل كائن بشري لابد أن يخضع لهذا الكبت الذي يفرضه « مبدأ الواقع » على « مبدأ اللذّة » كما يدعوه فرويد ، ولكن الكبت ، بالنسبة للبعض منا ، وربما بالنسبة لجماعات كاملة ، قد يصبح مفرطاً ويجعلنا نمرض . وفي بعض الأحيان يكون مستعدين لأن نمتنع عن الإرضاء إلى حدّ بطولي ، ولكن ذلك يكون عادة مقابل ثقة حذرة بأننا سوف نسترد في النهاية ما نرجئه الآن من لذّة راهنة ، وربما بشكل أدْسَم . ونحن مهيئون لأن نصبر على الكبت مادمنا نرى أن ثمة مصلحة فيه لنا ؛ أما إذا تطلّب منا الكثير الكثير فمن المحتمل أن نقع فريسة المرض . ويُعْرَف هذا الشكل من المرض باسم العُصَاب neurosis؛ ولما كان على الكائنات البشرية كلها ، كما قلت ، أن تكبت إلى درجة معينة ، فان من الممكن الكلام عن الجنس البشري بوصفه « حيواناً عصابياً » ، على حدّ تعبير أحد المعلّقين الفرويديين ومن المهم أن نرى أنّ هذا العصاب منشبك involved مع ما هو إبداعي لدينا كجنس ، فضلاً عن انشباكه مع أسباب تعاستنا . فاحدى الطرائق التي نتغلّب بها على رغبات لا نستطيع تحقيقها هي « تصعيد » Sublimation هذه الرغبات ، وهو مصطلح عنى به فرويد توجيه هذه الرغبات نحو غاية أكثر قيمة اجتماعياً ، كأن نجد منفذاً لا واعياً لإحباط جنسي في بناء جسر أو كاتدرائية . وبالنسبة لفرويد ، فقد

نشأت الحضارة ذاتها بفضل هذا التصعيد : حيث خُلِقَ التاريخ الثقافي من تحويل غرائزنا وتسخيرها لخدمة أهداف سامية .

وإذا ما كان ماركس قد نظر إلى عواقب حاجتنا للعمل بارتباطها مع العلاقات الاجتماعية ، والطبقات الاجتماعية وأشكال السياسة التي تستتبعها ، فان فرويد ينظر إلى ما تنطوي عليه بالنسبة للحياة النفسية . والمفارقة أو التناقض الذي يقوم عليه عمله هو أننا لا نصبح ما نحن عليه إلاّ من خلال كبت شديد للعناصر التي أسهمت في تكويننا . وبالطبع ، فاننا غير واعين لهذا ، إلا كوعي رجال ماركس ونسائه للسيرورة الاجتماعية التي تقرّر حيواتهم . والحقيقة أنه من غير الممكن أن نعي هذه الواقعة بالتحديد ، ذلك أن المكان الذي ننفي إليه الرغبات التي نعجز عن تحقيقها يُعْرَف باسم اللاوعي . بيد أن السؤال الذي يطرح نفسه مباشرة هو لماذا ينبغي على الكائنات البشرية أن تكون هي الحيوان العصابي ، وليس الحلازين أو السلاحف. فلعل هذا محض مَثْلَنَة idealization رومانسية لتلك المخلوقات بينما هي في السرّ أكثر عصابية بكثير مما نعتقد ؛ ولكنها تبدو للمراقب الخارجي متكيّفة بما يكفي على الرغم من أنه قد يكون ثمة حالة مُسَجَّلَة أو اثنتان من حالات الشلل الهستيريائي.

إن إحدى السمات التي تميز الكائنات البشرية عن الحيوانات الأخرى هي أننا ، ولأسباب تطورية ، نولد عاجزين تماماً تقريباً وأننا نتّكل في بقائنا اتكالاً كلياً على عناية الأفراد الأكثر نضجاً في النوع ، وهم أهلنا عادةً . فنحن جميعاً نولد « خُدَّجاً » . ولولا هذه العناية المباشرة التي لا تنقطع لكنّا نموت في الحال . وهذا الاعتماد

المديد بصورة استثنائية على أهلنا هو مسألة مادية محضة في المقام الأول ، مسألة إطعام وحفظ من الأذى : مسألة إشباع لما يمكن أن ندعوه « غرائزنا » instincts ، والتي تعني ما تملكه الكائنات البشرية من حاجات بيولوجية ثابتة إلى القوت ، والدفء وما إلى ذلك . (وغرائز حفظ الذات هذه هي ، كما سنرى ، أكثر ثباتاً بكثير من « الدوافع » drives ، التي غالباً ما تبدّل طبيعتها) . ولكن اعتمادنا على أهلنا من أجل هذه الخدمات لا يقتصر على الاعتماد البيولوجي . فالرضيع يمصّ ثدي أمه من أجل الحليب ، ولكنه يكتشف وهو يفعل ذلك أن هذا النشاط الجوهري بيولوجياً مُلِذّ أيضاً ؛ وهذا ، بالنسبة لفرويد ، هو أول تفتّح الجنسية sexuality ويصبح فم الرضيع ليس عضو بقائه الفيزيقي وحسب وإنما « منطقة إيروسية » ، يمكن للطفل أن يعيد تفعيلها بعد بضع سنوات بمصّ إبهامه ، وبالتقبيل بعد بضع سنوات أخرى . وهكذا تتخذ العلاقة مع الأم بعداً جديداً ، ليبيدياً : فالجنسية قد ولدت ، كنوع من الدافع الذي لم يكن في البداية منفصلاً عن الغريزة البيولوجية ولكنه ينفصل عنها بعد ذلك ويحرز استقلالاً معيناً . والجنسية بالنسبة لفرويد هي بحد ذاتها « انحراف » — « زَيْغ » عن غريزة حفظ الذات الطبيعية باتجاه هدف آخر .

ومع نمو الطفل، تظهر مناطق إيروسية جديدة . فالمرحلة الفموية ، كما يدعوها فرويد ، هي الطور الأول من الحياة الجنسية ، وتترافق مع الدافع إلى إدماج* incorporation الموضوعات . وفي المرحلة

(*) الإدماج : عملية يقوم الشخص فيها بادخال موضوع ما إلى داخل جسده والاحتفاظ به هناك (ابتلاع) بأسلوب يتفاوت في درجة هواميته . والادماج هو اسلوب للعلاقة مع الموضوع يميز المرحلة الفموية عند فرويد . ومع أنه ذو صلة مفضلة مع الفم ، إلا أنه يعاش أيضاً على صلة مع مناطق إيروسية أخرى ، ومع وظائف أخرى .

الشرجية، يصبح الشرج منطقة إيروسية ، ومع لذّة الطفل في الإفراغ يظهر تعارض جديد بين الفعالية والسلبية ، لم يكن معروفاً في المرحلة الفموية. والمرحلة الشرجية هي مرحلة سادية، ذلك أن الطفل يستمد لذّة إيروسية من الإخراج والتخريب؛ ولكنها متصلة أيضاً بالرغبة في الاحتباس والسيطرة التملّكية ، وكأن الطفل يتعلم شكلاً جديداً من السيادة على أمنيات الآخرين والتلاعب بها عبر « منح » الغائط أو الاحتفاظ به . أما المرحلة « القضيبية » التالية فتبدأ بتركيز ليبيدو الطفل (أو الدافع الجنسي) على الأعضاء التناسلية ، ولكنها تُدعى « قضيبية » وليس « تناسلية » لأن عضو الذكر هو وحده المميّز في هذا الصدد تبعاً لفرويد. وعلى البنت الصغيرة من وجهة نظر فرويد أن تكتفي بالبظر ، « مكافيء» القضيب ، وليس بالمهبل .

وما يحدث في هذه السيرورة — على الرغم من أن المراحل تتداخل، ويجب ألاّ تُرى كتعاقب صارم — هو تنظيم تدريجي للدوافع الليبيدية، ولكنه تنظيم لا يزال متمركزاً على جسد الطفل الخاص . والدوافع بحد ذاتها مرنة إلى أبعد حد ، وليست ثابتة أبداً مثل الغريزة البيولوجية: فموضوعاتها طارئة وقابلة للتبديل ، ويمكن لدافع جنسي أن يُستَبدل بآخر . وإذاً ، فان ما يمكن لنا أن نتخيله عن الطفل في سنوات حياته الأولى ليس ذاتاً موحّدة تجابه موضوعاً راسخاً وترغب به ، وإنما حقلاً من القوة force معقداً وواسع الحياة تكون الذات (الطفل نفسه) واقعة في شراكه ومشتتة، وليس لها فيه بعد أي مركز للهوية، والحدود بينها وبين العالم الخارجي ليست محددة . وضمن حقل القوة

الليبيدية هذا ، تنبثق الموضوعات والموضوعات الجزئية * ـ part objects وتختفي ثانيةً ، وتنزاح عن أماكنها كما في المشْكال ** ، وجسد الطفل بارز بين هذه الموضوعات حيث تتلاطم عبره حركة الدوافع. ويمكن للمرء أن يتكلم عن هذا أيضاً باعتباره « إيروسية ــ ذاتية » ، والتي يضمنّها فرويد في بعض الأحيان الجنسيةَ الطفلية بكاملها : فالطفل يستمد متعة إيروسية من جسده الخاص، ولكن دون أن يكون قادراً بعد على رؤية جسده كموضوع كامل. وبالتالي فان الإيروسية الذاتية ينبغي تمييزها عمّا يسميه فرويد « النرجسية » ، وهي الحالة التي يركّز فيها المرء طاقته النفسية على جسده أو أناه ككل ، أو يعتبرهما موضوعاً للرغبة .

ومن الواضح أن الطفل في هذه الحالة لا يكون حتى في المدى المنظور ذلك المواطن الذي يمكن التعويل عليه للقيام بعمل يومي شاق . فهو فوضوي ، سادي ، عدواني ، مستغرق في ذاته وساعٍ وراء اللذة دون شعور بالذنب ، ومحكوم بما يدعوه فرويد مبدأ اللذة ؛ ولا يُبدي أي احترام للاختلاف بين الجنسين . فهو لم يُصبح بعد ما يمكن أن ندعوه « ذاتاً مُجَنّسَةً » : ومع أن الدوافع الجنسية تتقاذفه، إلا أن هذه الطاقة الليبيدية لا تعرف أي تمييز بين الذكري والأنثوي. ولكي يفلح الطفل في حياته أيما فلاح ، من الواضح أنه ينبغي الأخذ بيده ؛ والآلية

(*) الموضوع الجزئي: نمط من الموضوعات التي تستهدف من قبل النزوات الجزئية، بدون أن يتضمن ذلك اتخاذ شخص بمجمله كموضوع للحب . ويتعلق الأمر أساساً بأجزاء من الجسد واقعية كانت أم هوامية (الثدي ، البراز ، العضو الذكري) أو بما يعادلها رمزياً . . .

(**) المشكال ، kaleidoscope : أداة تحتوي على قطع من الزجاج الملون ما أن تغير أوضاعها حتى تعكس مجموعة لا نهاية لها من الأشكال الهندسية المختلفة الألوان.

التي يحدث بها ذلك هي ما أطلق عليه فرويد تعبيره الشهير عقدة أوديب . فالطفل الذي ينبثق من المراحل قبل – الأوديبية التي تتبعناها ليس فوضوياً وسادياً وحسب بل الأسوأ من كل ذلك أنه غاشٍ للمحارم : ذلك أن انشباك الصبي المحكم مع جسد أمه يسوقه إلى رغبة لا واعية بالاتحاد الجنسي معها ، في حين أن البنت ، والتي هي مقيّدة بالمثل إلى الأم وبالتالي فان رغبتها الأولى هي جنسية – مثلية على الدوام ، تبدأ بتحويل ليبيدوها باتجاه الأب . وهكذا تنفتح العلاقة الباكرة «الثنائية» أوذات الطرفين بين الطفل والأم وتتحول إلى مثلث مُشَكَّل من الطفل وكلا أبويه ؛ ويصبح المماثل في الجنس من بينهما بمثابة منافس عاطفي للطفل على الآخر من الجنس المعاكس .

إنّ ما يحث الطفل – الصبي على التخلّي عن رغبته المحرّمة بالأم هو تهديد الأب بالخصاء . ولا حاجة بهذا التهديد لأن يكون معلناً بالضرورة ؛ ذلك أن الصبي ، بتصوره أن البنت « مخصيّة » ، يبدأ بتخيّل هذا الأمر كعقاب يمكن أن يُنْزَل به هو أيضاً . وهكذا يكبت رغبته المحرّمة باستسلام قلق ، ويتكيّف مع « مبدأ الواقع » ، ويمتثل للأب ، وينفصل عن الأم ، ويعزّي نفسه بعزاءٍ لا واعٍ مفاده أن أباه يرمز إلى فرصة ، وإمكانية ، سوف يكون هو نفسه قادراً على انتهازها وتحقيقها في المستقبل ، وإنْ يكن غير قادر الآن على الأمل بطرد أبيه وامتلاك أمه . فان لم يكن الآن بطريركاً ، فسوف يصبح لاحقاً . ويقيم الطفل سلاماً مع والده ، ويتماهى معه ، ويدخل هكذا في الدور الرمزي للرجولة . ويصبح ذاتاً مجنّسة ، متغلّباً على عقدته الأوديبية ؛ ولكنه حين يفعل هذا يسوق رغبته المحرّمه تحت الأرض ، ويكبتها في مكان نطلق عليه اسم اللاوعي . ولكن هذا

الأخير ليس مكاناً جاهزاً ومنتظراً تلتقي مثل هذه الرغبة : بل هو مكان ينتجه ، ويفتحه ، هذا الفعل من الكبت الأولي . وينمو الطفل الآن ، بوصفه رجلاً قيد التكوين ، ضمن تلك الصور والممارسات التي يحدث أن يحددها مجتمعه بوصفها « ذكرية » . ذلك أنه سيصبح أباً هو نفسه يوماً ما ، ويعزز هذا المجتمع من خلال إسهامه في عملية التكاثر الجنسي. ويصبح ليبيدوه المشتت منظماً عبر عقدة أوديب بطريقةٍ تمركزه على الجنسية التناسلية . أما إذا كان الصبي عاجزاً عن اجتياز عقدة أوديب بنجاح ، فانه قد يكون عاجزاً عن لعب مثل هذا الدور الجنسي : فقد يفضّل صورة أمه على كل النساء الآخريات ، الأمر الذي قد يؤدي إلى الجنسية المثلية كما يرى فرويد ؛ أو قد يصدمه بعمق إدراكه أن النساء « مخصيّات » بحيث لا يعود قادراً على التمتّع بعلاقات جنسية مُشبعة معهن .

أما قصة مرور البنت الصغيرة عبر عقدة أوديب فهي أقل وضوحاً واستقامة بكثير . ولا بد من القول صراحةً إن فرويد لم يكن في أي مكان آخر أكثر تطابقاً مع مجتمعه المتميّز بهيمنة الرجال منه في ارتباكه أمام الجنسية النسوية — تلك « القارة المظلمة » ، كما دعاها مرة . وسوف تكون لدينا لاحقاً فرصة للتعليق على المواقف التبخيسية، والمتحيّزة حيال النساء والتي تسيء إلى عمله ، كما أن عرضه لسيرورة تأودب Oedipalization البنت الصغيرة لا يمكن أبداً فصله بسهولة عن هذه الجنسانية . فالبنت الصغيرة ، إذْ تدرك أنها أدنى لأنها « مخصيّة » ، ينقشع وهمها وتتحول عن أمها « المخصيّة » مثلها باتجاه مشروع لإغواء والدها ؛ وبما أن هذا المشروع محكوم بالفشل ، لا بد في النهاية

أن ترجع على مضض إلى الأم وتحقق تماهياً معها ، وتضطلع بدورها الجنسي الأنثوي ، وتستبدل في لا وعيها طفلاً ، ترغب بتلقيه من الأب ، بالقضيب الذي تحسده ولكنها لا تستطيع أن تمتلكه . وليس ثمة سبب واضح يفسر لماذا ينبغي على البنت أن تتخلى عن هذه الرغبة ، فبما أنها « مخصية » أصلاً لا يمكن تهديدها بالخصاء ؛ ولذا فان من الصعب أن نرى بأية آلية تنحل عقدتها الأوديبية . ذلك أن « الخصاء » ، بعيداً عن تحظيرد رغبتها المحرَّمة كما هو الحال مع الصبي ، هو ما يجعل العقدة ممكنة أصلاً . وعلاوةً ، فان البنت ، لكي تدخل في عقدة أوديب ، يجب أن تغيّر « موضوع حبها » من الأم إلى الأب ، بينما على الصبي أن يستمر وحسب في حبّه للأم ؛ وبما أن تغيير موضوعات الحب هو أمر أعقد ، وأصعب فان هذا أيضاً يطرح إشكالية بشأن التأودب الأنثوي .

وقبل الانتهاء من مسألة عقدة أوديب ، لابد من التأكيد على مركزيتها المطلقة بالنسبة لعمل فرويد . فهي ليست مجرد عقدة بين العقد : إنها بنية العلاقات التي نصبح من خلالها الرجال والنساء الذين نحن هم . وهي الحدّ الذي نتكوّن عنده ونتشكّل كذوات ؛ وإحدى إشكالياتنا هي أنها دوماً آلية جزئية ، وناقصة بمعنى ما . وهي تدلّ على الانتقال من مبدأ اللذّة إلى مبدأ الواقع ؛ من انغلاق العائلة إلى المجتمع بالمعنى العريض ، ذلك أننا نتحوّل من العلاقات المحرَّمة إلى علاقات خارج-أسروية ؛ ومن **الطبيعة** إلى **الثقافة** ، حيث يمكن أن نرى علاقة الرضيع بالأم بوصفها علاقة « طبيعية » إلى حدّ ما ، وأن نرى الطفل بعد — الأوديبي بوصفه طفلاً في سياق الاضطلاع بموقع ضمن النظام الثقافي ككل.

(إنّ رؤية علاقة الأم ــ الطفل بمثابتها علاقة « طبيعية » هي أمر مشكوك به إلى حد بعيد على أية حال: فالرضيع لا يهمه في النهاية من هو الشخص الذي يعيله فعلياً) . وعلاوةً ، فان عقدة أوديب بالنسبة لفرويد هي مطالع الأخلاق ، والضمير ، والقانون وكل أشكال السلطة الاجتماعية والدينية. فما يقوم به الأب من تحظير واقعي أو مُتَخَيَّل لغشيان المحارم هو ترميز لكل سلطة أعلى تُصادف لاحقاً؛ و بـ«اجتياف» * introjection الطفل هذا القانون البطريركي (وجعله قانونه) ، يبدأ بتشكيل ما يدعوه فرويد « أناه الأعلى » Superego ، صوت الضمير المرعب ، والتأديبي في داخله .

وإذاً ، فان كل شيء يبدو الآن في مكانه الملائم لكي تتعزّز الأدوار المُجنّسة ، وتُؤَجَّل الإشباعات، وتُقَرّ السلطة ويُعاد إنتاج العائلة والمجتمع . ولكننا نسينا اللاوعي العاصي والعنيد . فقد طوّر الطفل الآن أناً ego أو هوية فردية ، ومكاناً محدداً في الشبكات الجنسية ، والأسروية والاجتماعية ؛ ولكنه لم يستطع فعل ذلك إلا من خلال فصم رغباته الآثمة ، وكبتها في اللاوعي . والذات البشرية التي تنبثق من هذه السيرورة الأوديبية هي ذات منشطرة ، ممزقة بين الوعي واللاوعي على نحو محفوف بالمخاطر ؛ حيث يمكن للاّوعي دوماً أن يعود وينزل فيها البلاء . ولا بد من الإشارة إلى أن المصطلح « ما تحت الوعي الذي غالباًما يُستخدم أكثر من«اللاوعي»في الكلام الانجليزي الشائع يحطّ من قيمة **الآخرية** otherness الجذرية للاّوعي ؛ متخيّلاً

(*) الاجتياف : عملية يقوم فيها الشخص بنقل موضوعات ، أو صفات خاصة بهذه الموضوعات من « الخارج » إلى « الداخل » بأسلوب هوامي . ويشكل الإدماج النموذج الجسدي الأول للاجتياف ، بيد أن الأجتياف لا يقف عند الحدود الجسدية .

إياه مكاناً في المتناول تحت السطح مباشرة . وهو يحطّ من قيمة الغرابة الشديدة للاّوعي ، والذي هو مكان ولا مكان ، ولا يكترث بالواقع مطلقاً ، ولا يعرف أي منطق أو نفي أو سببية أو تناقض ، ومُكَرَّس بكليته للعب الدوافع الغريزي والبحث عن اللذّة .

و « الطريق الملكي » إلى اللاوعي هي الأحلام . فالأحلام تتيح لنا واحدة من نظراتنا الخاطفة القليلة المميّزة إلى اللاوعي وهو يعمل . والأحلام بالنسبة لفرويد هي في جوهرها تحققات رمزية للرغبات اللاواعية ؛ وهي تُسْبَك في شكل رمزي لأن هذه المادة قد تكون صادمة ومنغِّصة بما يكفي لإيقاظنا إذا ما تمّ التعبير عنها مباشرة . ولأنه ينبغي أن ننعم ببعض النوم ، فان اللاوعي يخفي ، ويلطِّف ويشوه معانيه ترفّقاً بنا ، ولذا تصبح أحلامنا نصوصاً رمزية تحتاج إلى فكّ مغاليقها . فالأنا الأرق يظلّ يعمل حتى ضمن أحلامنا ، مراقباً صورة هنا أو معترشاً رسالة هناك ؛ وينضاف اللاوعي ذاته إلى هذا الإبهام بسبله الخاصة في أداء وظيفته . فهو يكثّف معاً ، وبشحّ الكسول ، طقماً كاملاً من الصور ويحولها إلى « بيان » واحد ؛ أو أنه « يستبدل » بمعنى موضوع ما معنىً آخر يترافق معه بصورة ما ، وهكذا فانني في حلمي أُصرِّف في سلطعون عدواناً أشعر به تجاه أحد ما يحمل هذا اللقب . وهذا التكثيف والاستبدال المتواصلان للمعنى ينسجمان مع العمليتين الأوليتين في اللغة البشرية كما حددهما رومان جاكوبسون : الاستعارة (تكثيف المعاني معاً) ، والكناية (استبدال معنى بآخر) . وهذا مادفع المحلل النفساني الفرنسي جاك لاكان إلى القول « إن اللاوعي مبني مثل لغة ». وثمة سبب آخر لما نجده في النصوص الحلمية

من إلغاز وهو أن اللاوعي فقير نوعاً ما فيما يتعلّق بتقنيات التمثيل لما يريد قوله ، وذلك لأنه حبيس الصور البصرية إلى حد بعيد ، وغالباً ما يكون عليه بالتالي أن يترجم بمهارةٍ دلالةً لفظية إلى دلالة بصرية : فقد يقع على صورة **مضرب** *تنس ليشير إلى تعاطٍ مشبوه . وعلى أية حال ، فان الاحلام تكفي لإيضاح أن اللاوعي لديه من الدهاء وسعة الحيلة ما لدى رئيس طهاة كسول ، وسيئ المؤونة ، والذي يطرح معاً أشدّ المكوّنات اختلافاً ليصنع منها يخنة خرقاء ، مستبدلاً أحد التوابل بآخر ليس لديه ، ومستعملاً ما وجده في السوق ذلك الصباح مثلما يعتمد حلم بصورة انتهازية على « بقايا النهار » ، فيخلط أحداثاً حصلت خلال النهار أو أحاسيس تمّ الشعور بها أثناء النوم مع صورٍ مُستَلّةٍ من عمق طفولتنا .

وتوفر لنا الأحلام مدخلاً أساسياً ، وإن لم يكن وحيداً ، إلى اللاوعي . فثمة أيضاً ما يدعوه فرويد« الهفوات » ،زلات اللسان غير المُفَسَّرَة ، و إخفاقات الذاكرة ، والقراءات المغلوطة وتضييع الأشياء والتي يمكن ردّها إلى رغبات ومقاصد لاواعية . كما تنمّ النكات أيضاً عن حضور اللاوعي ، فهي تشتمل كما يرى فرويد على محتوى ليبيدي ، قلق أو عدواني . بيد أن الاضطراب النفسي بأشكاله المختلفة هو المكان الذي يعمل فيه اللاوعي بأشدّ ما يكون من الأذى . فقد يكون لدينا رغبات لا واعية معينة لا يتمّ نكرانها ، ولكنها لا تجرؤ على إيجاد مخرج عملي أيضاً ؛ وفي هذه الوضعية تشقّ الرغبة طريقها من اللاوعي ، ويعترض

(*) من معاني كلمة racket ، إضافة إلى « مضرب » ، القصف والعربدة والانغماس في الملذات .

الأنا سبيلها مدافعاً ، والنتيجة لهذا الصراع الداخلي هي ما ندعوه بالعصاب. ويبدأ المريض بتطوير أعراض هي في آن واحد وقاء ضد الرغبة اللاواعية وتعبير مُقَنّع عنها ، في صيغة من صيغ التسوية . وهذه العُصابات قد تكون هُجاسية (وسواسية) (لمس كل أعمدة النور في الشارع) ، أو هستيريائية (حدوث شلل في الذراع دون سبب عضوي وجيه) ، أو رهابية (الخوف غير المبرّر من الأماكن المفتوحة أو من حيوانات معينة) . ويميّز التحليل النفسي خلف هذه الأعصبة صراعات غير محلولة تمدّ بجذورها الى التطور الباكر للفرد ، والتي قد تكون متركّزة في اللحظة الأوديبية ؛ بل ان فرويد يدعو عقدة أوديب « نواة العصاب » . وعادة يكون ثمة علاقة بين نوع العصاب الذي يتكشّف عنه المريض والفترة من فترات المرحلة قبل – الأوديبية التي انكبح فيها تطوره النفسي أو « تثبّت » . وهدف التحليل النفسي هو أن يكشف النقاب عن الأسباب الخفية للعصاب لكي يخلّص المريض من صراعاته ، فيزيل الأعراض المُكْرِبة .

بيد أن الأصعب بكثير هو التغلّب على حالة الذهان psychosis ، والتي يقع فيها الأنا تحت سيطرة الرغبة اللاواعية ، نظراً لكونه عاجزاً عن كبتها جزئياً كما في العصاب . وبحدوث ذلك ، تنبتّ الصلة بين الأنا والعالم الخارجي ، ويباشر اللاوعي بناء واقع وهمي ، بديل . وبمعنى آخر ، فان الذهاني يفقد التماس مع الواقع عند نقاط مفتاحية، الأمر الذي نشاهده في البارانويا والفصام : ففي حين يعاني العصابي من شلل في الذراع ، قد يعتقد الذهاني أن ذراعه تحولت الى خرطوم فيل . وتشير كلمة « بارانويا » الى حالة من الوهم منظمة الى هذا الحدّ

أو ذاك ، ويضع فرويد تحتها ليس أوهام الاضطهاد وحسب وانما الغيرة الوهمية وأوهام العظمة أيضاً . وهو يحدد جذر هذه البارانويا في دفاع لا واع ضد الجنسية المثلية : حيث ينكر العقل هذه الرغبة بتحويله موضوع الحب الى منافس أو مضطهِد ، معيداً ترتيب الوقائع وتفسيرها على نحو منظّم بحيث تثبت هذه الشبهة . أما الفصام فيشتمل على انفصال عن الواقع وانكفاء على الذات ، مع انتاج للهوامات fantasies مُفْرِط ولكنه مُهَلْهَل التنظيم : وكأن « الهو » id ، أو الرغبة اللا واعية ، يتقاذف العقل الواعي ويغمره بلا منطقيته ، وبتداعياته المحيِّرة وأدوات ربطه العاطفية وليس المفاهيمية بين الأفكار . وبهذا المعنى فان اللغة الفصامية تبدي تشابهاً مع الشعر يثير الاهتمام .

والتحليل النفسي ليس نظرية عن العقل البشري وحسب ، وانما هو أيضاً ممارسة لمعالجة الأمراض والاضطرابات الذهنية . وهذه المعالجات ، بالنسبة لفرويد ، لا تتحقق بمجرد أن نشرح للمريض ما يعانيه من خلل ، وأن نكشف له تحفيزاته اللاواعية . فهذا جزء من الممارسة التحليلية النفسية ، ولكنه غير كاف للشفاء بحدّ ذاته . ولو أن فرويد كان يعتقد أن فهمنا لأنفسنا وللعالم يكفي للقيام بالفعل الملائم ، لما كان عقلانياً . ان لبّ العلاج بالنسبة للنظرية الفرويدية هو ما يُعْرَف باسم « النقلة » transference أو « التحويل » ، وهو مفهوم يُخْلَط في بعض الأحيان مع ما يدعوه فرويد « الإسقاط » projection ، أو عَزْو مشاعر ورغبات خاصة بنا عملياً ونسبتها الى الآخرين . ففي سياق العلاج قد يبدأ المحلَّل analysand (أو المريض) بـ « تحويل » الصراعات النفسية التي يعاني منها الى شخص المحلِّل analyst بصورة

لاواعية . فاذا ما كان لديه مصاعب مع والده ، مثلاً ، فقد يخصّ المحلّل بهذا الدور ويختاره له . الأمر الذي يطرح اشكالية بالنسبة للمحلّل ، ذلك أنّ هذا « التكرار » أو التمثيل الطقسي للصراع الأصلي هو واحد من سُبُل المريض اللاواعية في تجنّب التوصل الى تلاؤم مع هذا الصراع . فنحن نكرر ، وبصورة اضطرارية أحياناً ، ما لا نستطيع تذكّره كما ينبغي ، ونحن لا نستطيع تذكّره لأنه منغّص وغير مُلِذّ. بيد أن التحويل يوفر أيضاً للمحلّل تبصراً متميّزاً على نحو خاص بحياة المريض النفسية ، وفي وضعية مضبوطة يمكنه التدخّل فيها . (ان واحداً من الأسباب العديدة التي توجب خضوع المحللّين أنفسهم للتحليل أثناء التدريب هو أن يصبح بمقدورهم ادراك سيروراتهم اللاواعية الخاصة، فيقاوموا قدر الإمكان خطر « التحويل — المضاد» counter — transference لإشكالياتهم الخاصة إلى مرضاهم) . وبفضل دراما التحويل هذه ، والتبصّرات والتدخّلات التي تتيحها للمحلّل ، يُعَاد تعريف إشكاليات المريض تدريجياً بالارتباط مع الوضعية التحليلية ذاتها . وبهذا المعنى ، وهو أمر ينطوي على مفارقة ، فان الاشكاليات التي يتمّ التعامل معها في العيادة ليست مطابقة تماماً لإشكاليات المريض في حياته الواقعية على الإطلاق : ولعل لها شيئاً من العلاقة « القصصية » أو « التخييلية » باشكاليات الحياة الواقعية تلك مثل علاقة نصّ أدبي بمواد الحياة الواقعية التي يعمل على تحويلها . وما من أحد يغادر العيادة شافياً من الإشكاليات التي تفترسه عينها . ومن المحتمل أن يقاوم المريض نفاذ المحلّل إلى لا وعيه بعدد من التقنيات المألوفة ،

أما إذا سار كل شيء على ما يرام فان السيرورة التحويلية سوف تتيح لإشكالياته أن « تشقّ طريقها » إلى الوعي ، وسوف يأمل المحلّل أن

يخلّصه منها من خلال فسخ العلاقة التحويلية في اللحظة المناسبة . ويمكن وصف هذه السيرورة بطريقة أخرى والقول إن المريض يصبح قادراً على تذكّر أجزاء من حياته كان قد كبتها : ويصبح قادراً على تلاوة سرد جديد ، وأكثر اكتمالاً عن نفسه ، وهو سرد يفسّر الاضطرابات التي يعاني منها ويجعلها مفهومة . وهكذا يعطي « العلاج بالكلام »، كما يُدعى ، نتيجته المطلوبة .

لعل من الممكن إجمال عمل التحليل النفسي على أفضل وجه في واحد من شعارات فرويد الخاصة : « حيثما يكون الهو ، لا بد للأنا أن يكون » . حيثما يكون الرجال والنساء واقعين في القبضة الشالّة لقوى لا يدركون كنهها ، لابد أن يسود العقل وضبط النفس . وهذا الشعار يجعل فرويد يبدو عقلانياً أكثر بكثير مما كان عليه حقاً . فعلى الرغم من تعليقه ذات مرة أن ما من شيء في النهاية يمكنه أن يصمد أمام العقل والتجربة ، فقد كان بعيداً جداً عن الإقلال من قيمة مكر العقل وعناده واستعصائه على المعالجة . وتقييم فرويد للقدرات البشرية هو تقييم محافظ ومتشائم عموماً : فنحن محكومون برغبة الإرضاء وبالبغض الشديد لكل ما يمكن أن يحبطها . وهو يرى في أعماله الأخيره إلى الجنس البشري بوصفه جنساً أنهكته قبضة دافع رهيب للموت ، ومازوخية بدئية يطلق لها الأنا العنان على ذاته . فالهدف النهائي للحياة هو الموت ؛ أي العودة إلى تلك الحالة اللاحيّة الرحيمة حيث لا يمكن الأنا أن يتأذّى . وإيروس ، أو الطاقة الجنسية ، هو القوة التي تبني التاريخ ، ولكنه أسير تناقض مأساوي مع ثاناتوس أو دافع الموت . ونحن لا نكافح قُدُماً إلا لكي ننساق إلى الوراء على نحو ثابت ، في نضال للعودة إلى حالة سابقة حتى لا متلاكنا الوعي . فالأنا هو كيان

جدير بالشفقة ، ومحفوف بالمخاطر ، يسحقه العالم الخارجي ، ويسومه الأنا الأعلى صنوف التوبيخ واللوم القاسية ، ويبلوه الهو بمتطلباته الجشعة ، التي لا ترتوي . وإشفاق فرويد على الأنا هو إشفاق على الجنس البشري ، الذي ينوء تحت وطأة ما ألقته عليه الحضارة القائمة على كبت الرغبة وإرجاء الإرضاء من متطلّبات لا تطاق في الغالب . وقد ازدرى فرويد كل الاقتراحات الطوباوية لتغيير هذا الشرط ؛ ولكن على الرغم من أن كثيراً من وجهات نظره الاجتماعية كانت عُرْفية وسلطوية، فقد نظر بنوع من الاستحسان إلى محاولات إلغاء أو على الأقل إصلاح مؤسسات الملكية الخاصة والدولة الوطنية . وقد فعل ذلك لأنه كان مقتنعاً بعمق أن المجتمع الحديث قد أصبح طغيانياً في كبتيته repressiveness وحاول أن يبيّن في **مستقبل وهم** أنه إذا لم يتطور المجتمع أبعد من حدّ يعتمد عنده إشباع مجموعة من أعضائه على قمع مجموعة أخرى ، فان من المفهوم أن يطور أولئك المقموعون عداءً شديداً حيال ثقافة كان عملهم قد جعلها ممكنة ، ولكنهم لاينالون من ثرواتها سوى حصّة هزيلة . ويؤكد فرويد أن « لا حاجة للقول إن حضارة تترك عدداً كبيراً من المساهمين فيها غير مشبعين وتسوقهم إلى التمرد لم ولن تكن جديرة بفرصة بقاء مديد » .

* * *

من الطبيعي تماماً أن تكون أية نظرية معقّدة وأصيلة مثل نظرية فرويد مصدراً لخلاف عنيف . ولقد هوجمت الفرويدية انطلاقاً من عدد كبير جداً من الأسس ، وهي ليست خالية من الإشكاليات بأية حال من الأحوال . فثمة إشكاليات ، مثلاً ، تتعلّق بكيفية اختبارها

لمذاهبها ، وبما يُتّخذ كدليل على دعاويها أو ضدها ؛ وقد علّق أحد السيكولوجيين السلوكيين الأميركيين قائلاً « إن المشكلة في عمل فرويد هي أنه **غير قابل للاختبار** ! » وبالطبع ، فان الأمر برمّته يتوقف على ما نعنيه بـ « قابل للاختبار » ؛ ولكن يبدو صحيحاً أن فرويد يستحضر في بعض الأحيان مفهوم القرن التاسع عشر للعلم والذي لم يعد مقبولاً في الواقع . وعلى الرغم من كفاحه ليكون موضوعياً ونزيهاً ، فانّ عمله موخّط بما يمكن أن ندعوه « تحويلاً – مضاداً » ، شكّلته رغباته اللا واعية وشوهته في بعض الأحيان قناعاته الايديولوجية الواعية . والقيم الجنسانية التي لمسناها آنفاً هي حالة من هذا النوع . ولعل فرويد لم يكن في موقفه أكثر بطريركية من معظم ذكور فيينا في القرن التاسع عشر ، لكن نظرته إلى النساء بوصفهن سلبيات ، ونرجسيات ، ومازوخيات وحاسدات للقضيب ، وضميرهن الأخلاقي أضعف مما لدى الرجال ، قد تعرضّت لنقد دقيق وحاد من قبل الأنوثيين(١) . وليس على المرء سوى أن يقارن نبرة فرويد في دراسته لحالة إحدى الشابات (دورا) مع نبرته في تحليله لصبي صغير (هانز) لكي يلمس اختلاف الموقف الجنسي : فهي في حالة دورا نبرة حادة ، مرتابة ، وزائغة الهدف إلى حد بعيد في بعض الأحيان ؛ أما في الحالة الأخرى فهي نبرة لطيفة ، وعطوفة ، ومُعجَبة بذاك الفيلسوف الفرويدي الأصيل هانز الصغير .

---

(١) انظر ، مثلا ، كاتي ميليت ، السياسة الجنسية (لندن ، ١٩٧١) ؛ ولكن ومن أجل دفاع نسوي عن فرويد ، انظر جولييت ميتشل ، التحليل النفسي والنسوية (هارموندسورث ، ١٩٧٥) .

وإنه لجدّي أيضاً ذاك التذمّر من أن التحليل النفسي كممارسة طبية هو شكل من الضبط الاجتماعي القمعي ، حيث يَصِم الأفراد ويضطرهم إلى التكيّف مع تعريفات اعتباطية لـ « السواء » normality. والواقع أنّ هذه التهمة غالباً ما توجّه إلى الطب النفسي ككل : وبقدر ما يتعلّق الأمر بوجهات نظر فرويد في « السواء » ، فان الإتهام قد أساء التصويب إلى حد بعيد . فقد أظهر عمل فرويد، وعلى نحو فضائحي ، أن الليبيدو « مرن » ومتقلّب حقاً في اختياره للموضوعات ، وأن ما يدعى بالشذوذات الجنسية يشكّل جزءاً مما نعتبره جنسيةسوّية ، وأن الجنسية الغيرّية heterosexuality ليست واقعة طبيعية أو بدهية بأية حال من الأحوال . صحيح أن التحليل النفسي الفرويدي يتعامل عادة مع مفهوم ما لـ « معيار » جنسي ، لكنه لا يعتبر أبداً أن هذا المعيار معطى من الطبيعة .

وثمة انتقادات أخرى شائعة لفرويد ليس من اليسير دعمها وإقامة الدليل عليها . وأحد هذه الانتقادات هو مجرد نوع من نفاد الصبر القائم على الحسّ السليم : كيف يمكن لبنت صغيرة أن ترغب بطفل من أبيها بأية حال من الأحوال ؟ ولكن ما يتيح لنا أن نحسم ، إن كان ذلك صحيحاً أم لا ، ليس « الحسّ السليم » . وعلينا أن نتذكر تلك الغرائبية المحضة التي يفصح عنها اللاوعي في الأحلام ، وابتعاده من العالم العلني للأنا ، قبل الاندفاع إلى رفض فرويد انطلاقاً من مثل هذه الأسس القائمة على الحدس والبداهة . ومن الانتقادات الشائعة الأخرى أن فرويد « يردّ كل شيء إلى الجنس » — أي أنه ، بتعبير تقني ، « جنسوي جامع » pan—sexualist . وهو انتقاد يتعذّر الدفاع عنه

بالتأكيد : فقد كان فرويد مفكراً مثنوياً dualistic على نحو جذري ، ولا شك أنه كان كذلك على نحو مفرط ، وكان على الدوام يوازن الدوافع الجنسية بقوى غير جنسية مثل « غرائز — الأنا » في المحافظة على البقاء . وبذرة الحقيقة في تهمة الجنسوي — الجامع هي أن فرويد اعتبر الجنسية مركزية في الحياة الانسانية بما يكفي لأن تكون مكوناً من من مكوّنات جميع فعالياتنا ، بيد أن ذلك ليس اختزالية جنسية .

وثمة انتقاد لفرويد لا يزال يتردد أحياناً في أوساط اليسار السياسي ومفاده أن تفكير فرويد فرداني — أي أنه يستبدل بالأسباب والتفسيرات الاجتماعية والتاريخية أسباباً وتفسيرات سيكولوجية « خاصة » . ويعكس هذا الاتهام سوء فهم جذري للنظرية الفرويدية . صحيح أن ثمة إشكالية حقيقية بشأن كيفية تعلّق العوامل الاجتماعية والتاريخية مع اللاوعي ؛ لكن إحدى ميزات عمل فرويد هو أنه يمكّننا من التفكير في تطور الفرد البشري بمصطلحات اجتماعية وتاريخية . وما يقدمه فرويد ، بحق ، ليس أقل من نظرية مادية في تشكّل الذات البشرية . فنحن نصبح ما نحن عليه من خلال تعالق أجساد — أي من خلال التفاعلات المعقدة التي تحدث أثناء الطفولة بين أجسادنا وتلك المحيطة بنا . وهذه ليست اختزالية بيولوجية : ذلك أن فرويد لا يعتقد بالطبع أننا لسنا سوى أجسادنا ، أو أن عقولنا هي مجرد انعكاسات لها . كما أنه لا يقدم نموذجاً حياتياً لا إجتماعياً ، فالأجساد التي تحيط بنا ، وعلاقاتنا معها ، محدّدة اجتماعياً على الدوام ، وأدوار الأهل ، وممارسات العناية بالطفل ، والصور والقناعات المترافقة مع كل ذلك هي أشياء ثقافية يمكن أن تتنوع إلى حد بعيد جداً من مجتمع إلى آخر ومن

مرحلة تاريخية إلى أخرى . إن كلمة « childhood » (طفولة) هي ابتكار تاريخي قريب العهد ، كما أن نطاق التراكيب التاريخية التي تضمّها كلمة « Family » (عائلة) يجعل هذه الكلمة ذات قيمة محدودة . لكن واحدةً من القناعات التي لم تتبدّل في هذه المؤسسات هي الافتراض الذي مفاده أن البنات والنساء أدنى من الصبيان والرجال : ويبدو أن هذا التحيّز يوحّد كل المجتمعات المعروفة . ولأنه ذو جذور عميقة في تطورنا الجنسي والعائلي الباكر ، فان التحليل النفسي يصبح ذا أهمية كبرى بالنسبة لبعض الأنوثيين .

إن المنظِّر الفرويدي الذي لجأ إليه هؤلاء الأنوثيين لهذا الغرض هو المحلِّل النفساني الفرنسي جاك لاكان . وقد لجأوا إليه بالرغم من أنه ليس مفكّراً مناصراً للانوثية : فمواقفه من حركة النساء هي في الغالب متكبرّة وراشحة بالازدراء . لكن عمل لا كان هو محاولة أصيلة بصورة تلفت الأنظار لـ « إعادة كتابة » الفرويدية بطرائق وثيقة الصلة بكل أولئك المعنيين بمسألة الذات البشرية ، ومكانتها في المجتمع ، وبالدرجة الأولى علاقتها باللغة . وهذا الاهتمام الأخير هو سبب الأهمية التي يحظى بها لاكان عند منظّري الأدب أيضاً . وما يسعى لاكان لتحقيقه في **كتابات** هو إعادة تأويل فرويد في ضوء نظريات الخطاب البنيوية وما بعد البنيوية ؛ ومع أن ذلك يفضي في بعض الأحيان إلى إعطاء العمل قواماً مبهماً وملغّزاً على نحو مربك ، إلا أنه عمل لابد أن ننظر فيه الآن بايجاز إذا أردنا أن نرى كيفية تعالق ما بعد البنيوية والتحليل النفسي .

لقد أشار فرويد ، كما ذكرنا ، إلى أن الطفل في المرحلة الباكرة من تطوره لا يكون قادراً بعد على تلمّس أي تمييز واضح بين الذات

والموضوع ، بينه وبين العالم الخارجي . وهذه الحالة من حالات الكينونة هي التي يدعوها لاكان « الخيالية » imaginary ويعني بها شرطاً تفتقر فيه « الذات » إلى أي مركز محدد ، وتبدو فيه وهي تعبر إلى الموضوعات ، والموضوعات تعبر إليها في تبادل مغلق لا ينقطع . ففي الحالة قبل — الأوديبية ، يعيش الطفل علاقة « تكافلية »symbiotic، مع جسد أمه تجعل أي حدّ أو حاجز صارم بين الاثنين أمراً غائماً وضبابياً : فهو معتمد على هذا الجسد من أجل حياته ، ولكن يمكننا بالمثل أن نتخيل الطفل وهو يختبر ما يعرفه من العالم الخارجي معتمداً على ذاته . فهذا الخلط للهويتين ، تبعاً للمنظّرة الفرويدية ميلاني كلاين ، ليس مُسْعِداً تماماً كما قد يبدو : ففي مرحلة باكرة جداً من عمره يضمر الرضيع غرائز عدوانية تجاه جسد أمه ، ويكنّ هوامات لتمزيقه إرباً ويعاني أوهاماً بارانويية مفادها أن هذا الجسد سوف يدمره بدوره(٢)

وإذا تخيّلنا طفلاً صغيراً يتأمل نفسه في مرآة — « مرحلة المرآة » كما يدعوها لاكان — يمكن أن نرى كيف يبدأ بالحدوث لدى الطفل ، ومن ضمن حالة الكينونة « الخيالية » هذه ، أولُ تطوير لأنا ، أو صورة متكاملة عن الذات . فالطفل ، الذي ما يزال غير متناسق بدنياً، يجد صورة لذاته موحّدة على نحو مرضٍ منعكسةً في المرآة ؛ وعلى الرغم من أن علاقته بهذه الصورة ما تزال من نوع « خيالي » — حيث الصورة المرآتية هي ذاته وليست ذاته في آن واحد ، وضبابية الحدّ بين الذات والموضوع ما تزال سائدة — فانه يكون قد بدأ سيرورة ابتناء

---

(٢) انظر عملها الحب ، والإثم والتعويض وأعمال أخرى ، ١٩٢١ — ١٩٤٥ (لندن ، ١٩٧٥) .

مركز للذات . وهذه الذات ، كما توحي وضعية المرآة ، هي نرجسية في جوهرها : فنحن نتوصّل إلى معنى « **أنا** » من خلال اكتشاف أن « **أنا** » منعكسة إلى ذواتنا من موضوع ما أو شخص ما في العالم . وهذا الموضوع هو في آن واحد جزء من ذواتنا إلى حد ما — **نتماهى** معه — وليس ذواتنا مع ذلك ، وإنما شيء غريب . وبهذا المعنى ، فان الصورة التي يراها الطفل الصغير في المرآة هي صورة « مغتربة » : ذلك أن الطفل « يسيء تمييز » ذاته فيها ، ويجد فيها وحدةً مُلِذّةً لا يختبرها في جسده الخاص . والخيالي بالنسبة للاكان هو بدقة ذلك الميدان من **الصور** images التي نتماهى معها ، ولكننا بفعلنا ذلك نُساق إلى سوء إدراك وسوء تمييز ذواتنا . وسوف يواصل الطفل ، وهو ينمو ، تماهياته الخيالية مع الموضوعات ، وهذه هي الكيفية التي ينبني فيها أناه . والأنا ، بالنسبة للاكان ، ليس سوى تلك السيرورة النرجسية التي ندعم على أساسها معنى خيالياً للذاتية موحدة من خلال إيجادنا لشيء في العالم يمكننا التماهي معه .

لدى مناقشتنا للطور قبل — الأوديبي أو الخيالي ، نحن ننظر في حالة من الكينونة ليس فيها سوى طرفين في الواقع : الطفل والجسد الآخر ، الذي هو الأم عادةً في هذه المرحلة ، والذي يمثل واقعاً خارجياً بالنسبة للطفل . لكن هذه البنية « الثنائية » ، وكما رأينا في عرضنا لعقدة أوديب ، مُقدَّر لها أن تُخْلي المكان لبنية « ثلاثية » : الأمر الذي يحدث حين يقتحم الأب هذا المشهد المتناغم ويوقع فيه الفوضى . ويدلّ الأب على ما يسمّية لاكان **القانون** ، والذي هو في المقام الأول التابو الاجتماعي المتعلق بغشيان المحارم : وهكذا تضطرب علاقة الطفل

الليبيدية مع الأم ، ويكون عليه أن يدرك من شخص الأب وجود شبكة عائلية واجتماعية أوسع وأنه ليس سوى جزء منها . ولا يقتصر الأمر على كون الطفل مجرد جزء من هذه الشبكة ، بل إن الدور الذي ينبغي أن يلعبه هناك هو دور محدد مسبقاً ، رسمته له ممارسات المجتمع الذي ولد فيه . وظهور الأب يفصل الطفل عن جسد الأم ، وبفعله ذلك ، وكما رأينا ، يسوق رغبته **تحت** الأرض إلى اللاوعي . وبهذا المعنى ، فان أول ظهور **القانون** ، وابتداء الرغبة اللاواعية ، يحدثان في اللحظة ذاتها : فالطفل لا يكبت رغبته الآثمة إلا عندما يعترف بالتابو أو التحظير الذي يرمز إليه الأب ، وتلك الرغبة بالضبط **هي** ما يسمى باللاوعي .

ولا تحدث دراما عقدة أوديب إلا إذا صار الطفل مدركاً للاختلاف الجنسي ولو بصورة مبهمة . ودخول الأب هو الذي يدلّ على هذا الاختلاف الجنسي ، وثمّة في عمل لاكان مصطلح مفتاحي ، القضيب The phallus ، هو الذي يعيّن هذا التدليل على التمييز الجنسي . ولا يمكن للطفل أن يصبح «شخصاً اجتماعياً» socialized على نحو ملائم إلا إذا اعترف بضرورة الاختلاف الجنسي والأدوار المجنسة المميزة ، بعد أن كان في السابق جاهلاً بمثل هذه الإشكاليات . ولقد رأينا هذه السيرورة آنفاً في عرض فرويد لعقدة أوديب ، لكن أصالة لاكان تكمن في إعادة كتابتها بارتباطها مع اللغة . حيث يمكن أن نعتبر الطفل الصغير الذي يتأمل نفسه أمام المرآة بمثابة نوع من « الدالّ » – شيء قادر على إعطاء معنى – والصورة التي يراها في المرآة بمثابة نوع من «المدلول» . فالصورة التي يراها الطفل هي « معناه » إلى حدّ ما . وهنا ، يكون الدال والمدلول متحدين على نحو متناغم ومنسجم شأنهما في دليل سوسور .

ويمكننا ، من أيّ طرف بدأنا ، أن نقرأ وضعية المرآة بوصفها نوعاً من الاستعارة : حيث تكتشف مفردة (هي الطفل) شبهاً لها في آخر (هو الانعكاس) . ويرى لاكان أن هذه الصورة تنطبق على الخيالي ككل : ففي هذه الصيغة من الكينونة ، تعكس الموضوعات ذاتها في بعضها بعضاً ضمن دارة مغلقة دون انقطاع ، فلا تظهر أية اختلافات أو تقسيمات واقعية . إنه عالم **كمال ووفرة** ، دون افتقارات أو اقصاءات من أي نوع : فبوقوفه أمام المرآة ، يكتشف « الدالّ » (الطفل) « تتامّاً » ، أو تطابقاً كاملاً تماماً ، في مدلول انعكاسه . فلا يكون هنالك أية ثغرة مفتوحة بين الدال والمدلول ، بين الذات والعالم . ويكون الطفل حتى ذلك الحين سعيداً لا تنغّصه إشكاليات ما بعد البنيوية — أو واقعة أن اللغة والواقع ليسا متزامنين على هذا النحو السلس الذي توحي به هذه الوضعية

وبدخول الأب ، يغمر الطفل قلق ما بعد بنيوي . وعليه الآن أن يلتقط إشارة سوسور إلى أن الهويات لا توجد إلا كنتيجة للاختلاف — أي أن دليلاً أو ذاتاً لا يكون ما هو عليه إلا باقصائه آخر . ومما له دلالته أن أول اكتشاف الطفل للاختلاف الجنسي يحدث تقريباً في الوقت ذاته الذي يكتشف فيه اللغة .أما بكاء الطفل فهو ليس دليلاً وإنما إشارة : حيث يشير بذلك إلى أنه بردان ، أو جائع أو أي شيء آخر . وباكتسابه مدخلاً إلى اللغة ، يتعلم الطفل بصورة لا واعية أن دليلاً ما لا يكون له معنى إلا بفضل اختلافه عن الأدلة الأخرى،ويتعلم أيضاً أن دليلاً ما يفترض مسبقاً **غياب** الموضوع الذي يدل عليه . فلغتنا « تحلّ محلّ » الموضوعات : وكل لغة هي « استعارية » بطريقة ما ، ذلك أنها تستبدل

نفسها بالامتلاك الصامت ، والمباشر للموضوع وتحلّ محله . وهي تنقذنا من إزعاج اللابوتانيين الذين تحدث عنهم سويفت ، والذين يحملون على ظهورهم كيساً مليئاً بكل الموضوعات التي قد يحتاجونها في محادثة ، ويكتفون بعرض هذه الموضوعات واحدهم على الآخر كطريقة في الكلام . وكما يتعلم الطفل هذه الدروس بصورة لا واعية في مجال اللغة ، فانه يتعلمها أيضاً وبصورة لاواعية في عالم الجنسية . وحضور الأب ، الذي يرمز له القضيب ، يعلم الطفل أن عليه احتلال مكان في العائلة يحدده الاختلاف الجنسي ، والإقصاء (حيث لا يمكنه أن يكون عاشق أهله) والغياب (حيث عليه أن يقلع عن ارتباطات الباكرة بجسد الأم) . وهكذا يدرك الطفل أن هويته كذات تتشكل من خلال علاقات اختلافه وتشابهه مع ذوات أخرى تحيط به.وباقراره كل ذلك ، ينتقل الطفل من الطور الخيالي إلى ما يدعوه لاكان « النظام الرمزي » : أي بنية الأدوار والعلاقات الاجتماعية والجنسية المتعينة مسبقاً والتي تشكل العائلة والمجتمع . وبتعابير فرويد الخاصة . فانه يُتِمّ بنجاح مروره المؤلم عبر عقدة أوديب .

بيد أن ذلك ليس حسناً تماماً على أية حال . فالذات التي تنبثق من هذه السيرورة هي ذات « منشطرة » ، ومنقسمة جذرياً بين حياة الأنا الواعية والرغبة اللاواعية ، أو المكبوتة ، كما رأينا لدى فرويد . وهذا الكبت البدئي للرغبة هو الذي يجعلنا ما نحن عليه . وعلى الطفل الآن أن يتكيّف مع واقعة أنه لا يستطيع أبداً أن يمتلك أي مدخل **مباشر** إلى الواقع ، وخاصة إلى جسد الأم المُحَظّر الآن.فهو مطرود من هذا الإمتلاك الخيالي « المليء » إلى عام اللغة « الفارغ » . واللغة « فارغة »

لأنها سيرورة اختلاف وغياب لاحدود لها : وبعد أن كان الطفل قادراً على امتلاك أي شيء في امتلائه ، سوف يكتفي الآن بالانتقال من دال إلى آخر ، على طول سلسلة ألسنية يمكن أن تكون بلا نهاية . دال يتضمّن آخر ، وذاك آخر ، وهلمجرا adinfinitum * : فقد وضع عالم المرآة « الاستعاري » أساساً لعالم اللغة « الكنائي » . وسوف يتم إنتاج الطفل على طول السلسلة الكنائية من الدالات ، أو المعاني ، أو المدلولات؛ ولكن ما من موضوع أو شخص يمكنه أن يكون « حاضراً » تماماً في هذه السلسلة ، لأنها ، وكما رأينا لدى ديريدا تقسم الهويات وتوجد الاختلاف فيها .

إن هذه الحركة اللا متناهية من دالّ إلى آخر هي ما يعنيه لاكان بالرغبة . فكل رغبة تنبع من نقص ، وهو نقص تكافح باستمرار لكي تسدّه . واللغة البشرية تعمل من خلال مثل هذا النقص : أي من خلال غياب الموضوعات الحقيقية التي تدلّ عليها الأدلة ، وواقعة أن الكلمات ليس لها معنى إلا بفضل غياب وإقصاء غيرها. فأن تدخل اللغة ، إذاً ، يعني أن تصبح فريسة الرغبة : فاللغة ، كما يلاحظ لاكان ، هي « ما يُجَوِّف الكينونة إلى رغبة » . واللغة تشقّ امتلاء الخيالي: فمن هنا وصاعداً لن يمكننا أبداً أن نجد راحة في موضوع مفرد ، أو معنى نهائي ، يضفي المعنى على كل الموضوعات الأخرى . وأن تدخل اللغة يعني أن تكون منقطعاً عما يدعوه لاكان « الواقعي » ، ذلك الميدان المتعذّر بلوغه والذي هو دوماً بعيد عن

(*) إلى مالا نهاية . باللاتينية في النص الأصلي .

متناول التدليل ، ودوماً خارج النظام الرمزي . كما يعني أن تكون منقطعاً عن جسد الأم ، خاصةً : فبعد الأزمة الأوديبية ، لن يعود بمقدورنا أبداً نيل هذا الموضوع النفيس مرة أخرى ، بالرغم من أننا سنصرف أعمارنا في مطاردته . وعلينا أن نقيم عوضاً عن ذلك علاقةً مع موضوعات بديلة ،مع ما يدعوه لاكان « الموضوع a الصغير » ، والذي نحاول عبثاً أن نسدّ به الثغرة الموجودة في مركز كينونتنا تماماً . وهكذا نتنقّل بين بدائل البدائل ، واستعارات الاستعارات ، دون أن نتمكّن أبداً من استعادة الهوّية الذاتية والاكتمال الذاتي النقيين اللذين عرفناهما في الخيالي . وليس ثمّة معنى أو موضوعاً « متعالياً » لكي يعيد إلى الأرض هذا التوق الذي لا ينتهي — أو إنْ كان ثمة مثل هذا الواقع المتعالي ، فهو القضيب ذاته ، « الدال المتعالي » كما يدعوه لاكان . لكن هذا القضيب ليس موضوعاً أو واقعاً في الحقيقة ، ليس العضو الجنسي الذكري الفعلي : إنه مجرد مؤشّر فارغ على الاختلاف ، ودليل على ما يفصلنا عن الخيالي ويحشرنا في مكاننا المرسوم سلفاً ضمن النظام الرمزي .

وكما رأينا لدى مناقشتنا فرويد ، فان لاكان يعتبر اللاوعي مبنيّاً مثل لغة . ليس لأنه يعمل من خلال الاستعارة والكناية وحسب ، بل لأنه أيضاً ليس مؤلفاً من **أدلّة** — معاني راسخة — بقدر ما هو مؤلّف من **دالاّت** ، شأنه شأن اللغة بالنسبة لما بعد البنيويين . فحين تحلم بحصان، لا يكون واضحاً مباشرة علام يدل هذا : فقد يكون له كثيراً من المعاني المتناقضة ، أي قد يكون واحداً وحسب من سلسلة كاملة من الدالاّت ذات المعاني المتعددة على نحو متساوٍ . وينبغي القول إن صورة الحصان

ليست دليلاً بالمعنى السوسوري للكلمة – فهي لا تملك مدلولاً واحداً محدداً مربوطاً باحكام إلى ذيلها – وإنما هي دالّ قد يكون متصلاً بكثير من المدلولات المختلفة ، كما قد يحمل هو ذاته آثار الدالاّت الأخرى التي تحيط به . (عندما كتبت الجملة السابقة ، لم أكن منتبهاً لما تنطوي عليه كلمتا « حصان » و « ذيل » من تلاعب بالألفاظ : لقد تفاعل دالّ مع آخر دون قصدٍ واعٍ من قبلي) . واللاوعي بدقة هو حركةٌ وفعالية متواصلة للدالاّت ، والتي يتعذّر علينا في الغالب بلوغ مدلولاتها لأنها مكبوتة . وهذا هو السبب في أن لاكان يتحدث عن اللاوعي بوصفه « انزلاق المدلول تحت الدالّ »، وبوصفه اضمحلالاً وتبخّراً متواصلاً للمعنى ، ونصّاً « حداثياً » عجيباً تكاد لا تمكن قراءته ومن المؤكد أنه لن يفضي للتأويل أبداً بأسراره العميقة .

لو كان هذا الانزلاق والاختفاء المتواصل للمعنى هو حقيقة الحياة الواعية ، لما كنا قادرين أبداً على التكلّم بطريقة متماسكة . ولو كانت اللغة برمتها تحضرني عندما أتكلم لما كنت قادراً على نطق أي شيء مطلقاً . ولذا لا يمكن للأنا ، أو الوعي ، أن يعمل إلا من خلال كبت هذه الفعالية المتمردة ، مُسَمِّراً الكلمات على المعاني بصورة مؤقتة. وبين الحين والآخر تندسّ في خطابي كلمة من اللاوعي لا أريدها ، وتلك هي زلّة اللسان أو الهفوة الفرويدية الشهيرة . أما بالنسبة للاكان فان خطابنا كله هو زلّة لسان بمعنى ما : فحين تكون سيرورة اللغة انزلاقية والتباسية كما يشير ، لن يكون بمقدورنا أبداً أن نعني بدقة ما نقول أو أن نقول بدقة ما نعني : فالمعنى هو دوماً نوع من التقريب approximation ،إصابة خاطئة قريبة ، إخفاق جزئي ، خلط للا –

معنى ولا – اتصال مع معنى وحوار . ومن المؤكد أننا لا يمكن أن ننطق بالحقيقة بطريقة « نقية » ومباشرة : ولقد أراد لاكان بأسلوبه الغامض مثل لغة العرّاف ، والذي هو لغة اللاوعي بحد ذاته ، أن يشير إلى أن أية محاولة في نقل معنى كامل ، وخالٍ من الشوائب في الكلام أو الكتابة هي خداع قبل – فرويدي . وفي الحياة الواعية ، نحن نحقق معنى ما لذواتنا بوصفها ذواتاً موحدة ومتماسكة إلى حد معقول ، وإلا لكان أمرنا مستحيلاً . بيد أن كل هذا هو على المستوى « الخيالي » وحسب من الأنا ، والذي لا يشكل سوى رأس جبل الجليد من الذات الانسانية المعروفة لدى التحليل النفسي . فالأنا هو وظيفة أو أثر ذاتٍ هي دوماً مشتتة ، ولا تتطابق مع ذاتها أبداً ، ومربوطة بخيط على طول سلاسل الخطابات التي تشكلها . وثمة انشطار جذري بين هذين المستويين من الكينونة – فجوة يمكن التمثيل لها على نحو دراماتيكي جداً بفعل الإشارة إلى ذاتي في جملة ما . فعندما أقول « أنا سوف أحصد المرج غداً » ، فان « أنا » التي أتلفّظ بها هي إشارة مرجعية راسخة تماماً ، ومفهومة مباشرة تعطي فكرة خاطئة عن الأغوار المظلمة لل « أنا » التي تقوم بالتلفّظ . وتُعْرَف ال « أنا » الأولى لدى النظرية الألسنية بوصفها « ذات النطق » ، الموضوع الذي تشير إليه جملتي ، أما ال « أنا » الثانية ، والتي تقول الجملة ، فهي « ذات الناطق » ، الذات التي تقوم بفعل الكلام عملياً . وفي سيرورة الكلام والكتابة ، يبدو أن هاتين ال « الأنايين » تحققان ضرباً تقريبياً من الوحدة ؛ لكن هذه الوحدة هي من نوع خيالي . ذلك أن « الذات الناطقة » ، الشخص البشري المتكلم أو الكاتب الفعلي ، لا يمكنه أبداً أن يمثل نفسه على نحو كامل فيما يقال : وينبغي القول إنه ليس ثمة دليل يلخص كينونتي الكاملة . ولا يمكنني

أن أدلّ على نفسي في اللغة إلا من خلال ضمير ملائم . فالضمير « أنا » يقوم مقام الذات المتملصة أبداً ، والتي تنزلق دوماً عبر تشابكات أية قطعة محددة من اللغة ؛ وهذا يكافيء القول إنني لا أستطيع أن « أعني » و « أكون » في آن واحد . ولكي يؤكد لاكان على ذلك أعاد بجرأة كتابة كوجيتوديكارت « أنا أفكر ، إذاً أنا موجود » على النحو التالي : أنا لا أكون حيث أفكر ، وأنا أفكر حيث لا أكون » .

ثمة تشابه شائق بين ما وصفناه للتوّ و « أفعال النطق » المعروفة بوصفها أدباً . ففي بعض الأعمال الأدبية ، وخاصةً في القصّ الواقعي ، يكون انتباهنا كقراء مشدوداً ليس إلى « فعل الناطق » ، أي ليس إلى الكيفية التي يقال بها شيء ما ، ومن أي نوع من الموقع ولأية غاية في الذهن ، وإنما إلى ما يقال وحسب ، أي إلى النطق ذاته . ومن المحتمل أن يكون لمثل هذا النطق « الغُفْل » موثوقية أكبر ، وأن ينال موافقتنا بسهولة زائدة ، بالمقارنة مع ذلك النطق الذي يشدّ الانتباه إلى الكيفية التي يُبنى بها النطق فعلياً . كما أن لغة وثيقة قانونية أو كتاب علمي قد تؤثّر فينا بل وتخيفنا لأننا لا نرى كيف بلغت اللغة حالتها هذه . فالنصّ من هذا النوع لا يتيح للقاريء أن يرى كيف تمّ اختيار الوقائع التي يحتويها ، وما الذي تمّ إقصاؤه ، ولماذا تم تنظيم هذه الوقائع بهذه الطريقة المحددة ، وما هي الافتراضات التي حكمت هذه السيرورة ، وما هي أشكال العمل الداخلة في تشكيل النصّ ، وكيف أن ذلك كله كان من الممكن أن يكون مختلفاً . وإذاً ، فان جزءاً من سلطة هذه النصوص يكمن في قمعها لما يمكن أن ندعوه أساليب الانتاج الخاصة بها ، وللكيفية التي أصبحت من خلالها ماهي عليه ؛ وبهذا

معنى ، فان لهذه النصوص شبهاً مثيراً مع حياة الأنا البشري ، والذي يزدهر من خلال كبت سيرورة تكونه الخاص . وبالمقابل ، فان كثيراً من الأعمال الأدبية الحداثية تجعل « فعل الناطق » ، أي سيرورة إنتاجها الخاص ، جزءاً من « محتواها » الفعلي . فهي لا تحاول أن توهم بأن الشك لا يرقى إليها ، شأن دليل بارت « الطبيعي » ، وإنما « تزيح النقاب عن صنعة » إنشائها الخاص كما يقول الشكلانيون . وهي تفعل ذلك على هذا النحو كي لا يتمّ الخلط بينها وبين الحقيقة المطلقة — وكي تشجع القارىء على التأمل النقدي في الطرائق الجزئية والمحددة التي تبني بها الواقع ، وبذا يدرك أن ذلك كله كان من الممكن أن يحصل بصورة مختلفة . ولعل دراما برتولت بريخت هي المثال الأرفع لهذا لهذا النوع من الكتابة ؛ بيد أن هنالك كثيراً من الأمثلة الأخرى في الفنون الحديثة ، ومنها السينما . فلنأخذ من جهة أولى فيلماً هوليوودياً نمطياً حيث يتم استخدام الكاميرا كنوع من « النافذة » أو العين الثانية التي ينظر الناظر من خلالها إلى الواقع — فهو يحمل الكاميرا بثبات ويدعها « تسجّل » وحسب ما يحدث . ولدى مشاهدة هذا الفيلم ، نحن ننزع إلى نسيان أن « ما يحدث » لا « يحدث »وحسب في الحقيقة، وإنما هو بناء شديد التعقيد ، ينطوي على أفعال وافتراضات عدد كبير جداً من البشر . ولنأخذ من جهة ثانية عرضاً سينمائياً تندفع فيه الكاميرا بعصبية ودون توقف ، مثل السهم ، من موضوع إلى موضوع ، فتركز أولاً على واحد ومن ثم تنبذه لتلتقط آخر ، وتسبر هذه الموضوعات من زوايا مختلفة عديدة قبل أن تزحف مبتعدة ، وعلى نحو يوقع الغمّ في النفس ، لتصور شيئاً آخر . ومع أن هذا ليس نهجاً طليعياً بالضرورة، إلا أنه يسلّط الضوء ، بخلاف النمط الأول ، على الكيفية التي يتمّ

يتمّ بها « تصدير » أو « تقديم » فعالية الكاميرا ، وطريقة إعداد الإيبيسود ، بحيث لايمكننا كمشاهدين أن نكتفي بالتحديق عبر هذه العملية الناتئة والبارزة إلى الموضوعات ذاتها(٣) . وهكذا يمكن القبض على « محتوى » العرض بوصفه نتاج طقم نوعي من الصنعات التقنية ، لا واقعاً « طبيعياً » أو متعيّناً ينبغي على الكاميرا أن تعكسه وحسب . ذلك أن « المدلول » — « معنى » العرض — هو نتاج لـ « الدالّ » — التقنيات السينمائية — وليس شيئاً سابقاً عليه .

ومن أجل مزيد من التتبّع لتضمينات فكر لاكان بشأن الذات البشرية، سوف نقوم بالتفاف صغير عبر مقالة شهيرة كتبها الفيلسوف الماركسي الشهير لوي ألتوسر تحت تأثير لاكان . ففي « الإيديولوجيا وأجهزة الدولة الأيديولوجية » ، والتي ضمّنها ألتوسر كتابه **لينين والفلسفة** (١٩٧١) ، يحاول أن يلقي الضوء ، باستعانةٍ ضمنية بالنظرية التحليلية النفسية اللاكانية ،على اشتغال الايديولوجيا في المجتمع . وتتساءل المقالة ، كيف يحصل أنّ الذوات البشرية غالباً جداً ما تخضع للإيديولوجيات المهيمنة في مجتمعاتها — وهي إيديولوجيات يرى ألتوسر أنها حيوية للحفاظ على سلطة الطبقة الحاكمة ؟ وبأية آليات يحدث ذلك ؟ وغالباً ما يُعْتَبَر ألتوسر ماركسياً « بنيوياً » ، ذلك أن الأفراد البشريين هم بالنسبة له نتاج محددات اجتماعية كثيرة مختلفة ، وليس لهم بالتالي أية وحدة جوهرية . وبقدر ما يتعلّق الأمر بعلم

(٣) من أجل تحليل قيم لهذا الموضوع ، انظر المجلة السينمائية Screen ، والتي تصدر في لندن عن جمعية التثقيف السينمائي والتلفزيوني . وانظر أيضاً كريستيان ميتز ، التحليل النفسي والسينما (لندن، ١٩٨٢) .

المجتمعات البشرية ، يرى ألتوسر أن هؤلاء الأفراد تمكن دراستهم بوصفهم وظائف أو آثاراً لهذه البنية الاجتماعية أو تلك – أي بوصفهم يشغلون مكاناً في أسلوب الانتاج ، وبوصفهم أعضاء في طبقة اجتماعية معينه وهلمجرا . بيد أن هذه ليست أبداً الطريقة التي نختبربها أنفسنا فعلياً . فنحن ننزع بالأحرى إلى رؤية أنفسنا بوصفنا أفراداً أحراراً ، مستقلين ، نسيج وحدنا ونتاج أنفسنا ؛ وما لم نفعل ذلك لن نكون قادرين على لعب أدوارنا في الحياة الاجتماعية . وبالنسبة لألتوسر ، فان ما يتيح لنا أن نختبر أنفسنا على هذا النحو هو الايديولوجيا. فكيف نفهم ذلك ؟

بقدر ما يتعلق الأمر بالمجتمع ، فانني نافلٌ تماماً كفرد . لاشك أن أحداً ما يجب أن ينجز ما أنجزه من وظائف (كتابة ، تدريس ، محاضرات وما إليها) ، ذلك أن للتعليم دوراً حاسماً يلعبه في إعادة إنتاج هذا النوع من النظام الاجتماعي ، ولكن ليس ثمة سبب محدد لأن يكون هذا الفرد هو أنا نفسي . وأحد الأسباب التي تمنع هذا التفكير من أن يسوقني إلى الالتحاق بسيرك أو الانتحار هو أن هذه في العادة ليست الطريقة التي أختبر بها هويّتي الخاصة ، وليست الطريقة التي أعيش بها حياتي عملياً . فأنا لا **أشعر** أنني مجرد وظيفة لبنية اجتماعية يمكنها الاستمرار من دوني ، بالرغم من أن ذلك يبدو صحيحاً عندما **أحلل** الوضع ، بـــل أشعر أنني شخص تربطه بالمجتمع والعالم عموماً **علاقة** لها أهميتها ، علاقة تمنحني إحساساً بالمعنى والقيمة كافياً ليمكنني من الفعل على نحو هادف . وكأن المجتمع بالنسبة لي ليس مجرد بنية لا شخصية ، وإنما « ذاتاً تخاطبني » شخصياً – تميّزني ، وتخبرني أنني قيّم ، فتجعلني ذاتاً حرة ومستقلة . صحيحٌ أنني لا أشعر بالضبط أن المجتمع يوجد من أجلي وحدي ، ولكنني أشعر أنه « متمركز »

عليّ إلى حد بعيد ، وأنني بدوري « متمركز » عليه إلى حد بعيد . والايديولوجيا ، بالنسبة لألتوسر ، هي طقم القناعات والممارسات الذي ينجز هذا التمركز . وهي أكثر حذقاً ، ونفاذاً ، ولاوعياً من طقم معتقدات مذهبية واضحة وصريحة : إنها الوسط الذي أعيش فيه علاقتي بالمجتمع ، وميدان الأدلة والممارسات الاجتماعية التي تربطني بالبنية الاجتماعية وتمنحني إحساساً بهدف وهوية متماسكين . والايديولوجيا بهذا المعنى قد تتضمن فعل الذهاب إلى الكنيسة ، والإدلاء بصوت في اقتراع ، وإفساح الطريق للسيدات أولاً ، وقد تضم ليس الميول الواعية وحسب مثل التفاني الشديد في سبيل الملكية وإنما الطريقة التي ألبس بها ونوع السيارة التي أقودها ، وصوري اللاواعية العميقة عن الآخرين وعن نفسي .

وبعبارة أخرى ، فان ما يفعله ألتوسر هو إعادة تفكير مفهوم الإيديولوجيا بالارتباط مع « خياليّ » لاكان . ذلك أن علاقة الذات الفردية بالمجتمع ككل هي في نظرية ألتوسر شبيهة بعلاقة الطفل الصغير بصورته أو صورتها المرآتية في نظرية لاكان . ففي كلتا الحالتين ، تستمدالذات البشريةصورةً للنفس مُوَحَّدَةً مُرْضِيَةً من خلال التماهي مع موضوع يعكس إليها هذه الصورة في دارة أو حلقة نرجسية ، مغلقة . وفي كلتا الحالتين ، أيضاً ، تشتمل هذه الصورة على سوء تمييز ، ذلك أنها تُمَثْلِن idealize الوضعية الواقعية للذات . فالطفل ليس متكاملاً فعلياً كما توحي صورته في المرآة ؛ وأنا لست فعلياً تلك الذات المتماسكة ، والمستقلة ، والمنتجة لذاتها التي أعرف نفسي عليها في ا لمجال الايديرلوجي ، وإنما الوظيفة « اللا متمركزة » لمحددات

اجتماعية عديدة . وإذ تفتنني وتأسرني الصورة التي أتلقاها لنفسي ، فانني أخضع نفسي لها ؛ ومن خلال هذا « الإخضاع » أصبح ذاتاً فاعلة .

يتفق معظم المعلّقين الآن على أن مقالة ألتوسر اللمّاحة متصدعة على نحو خطير . فهي تزعم ، مثلاً ، أن الايديولوجيا ليست سوى قوة قامعة تخضعنا لها ، دون إتاحة حيّز كافٍ لوقائع الصراع الايديولوجي ؛ وهي تنطوي على تأويلات للاكان خاطئة وخطيرة نوعاً ما .ومع ذلك، فهي محاولة لإظهار الصلة الوثيقة بين النظرية اللاكانية وقضايا تتعدّى العيادة التحليلية ؛ حيث ترى ، وبحقّ ، أن متن هذا العمل ينطوي على تضمينات عميقة ترتبط بميادين عديدة تتعدى التحليل النفسي بحد ذاته . وبالفعل ، فمن خلال إعادة تأويل الفرويدية بالارتباط مع اللغة ، والتي هي فعالية اجتماعية واضحـــة ، يتيح لنا لاكان سبر العلاقات بين اللاوعي والمجتمع البشري . ويمكن وصف عمله بالقول إنه يجعلنا ندرك أن اللاوعي ليس نوعاً من المنطقة الخصوصية ، الصاخبة ، والمهتاجة في « داخلنا » ، وإنما هو أثر لعلاقاتنا ببعضنا بعضاً . وينبغي القول إن اللاوعي هو « خارجنا » أكثر منه « ضمننا » — أو إنه بالأحرى يوجد « بيننا » ، شأنه شأن علاقاتنا . وما يجعله مراوغاً ومحيّراً ليس كونه مطموراً ضمن عقولنا ، وإنما كونه نوعاً من الشبكة الفسيحة ، المتحابكة التي تحيط بنا وتتنسّج عبرنا ، ولذا لا يمكن تثبيتها وتسميرها أبداً . وأفضل صورة لهذه الشبكة ، والتي تتعدّانا وتبقى في الوقت ذاته تلك المادة التي نتكوّن منها ، هي اللغة ذاتها ؛ ذلك أن اللاوعي بالنسبة للاكان هو في الحقيقة أثر خاص للّغة ،

وسيرورة رغبة تنطلق في حركتها من خلال الاختلاف . فعندما ندخل النظام الرمزي ، نحن ندخل اللغة ذاتها ؛ بالرغم من أن هذه اللغة ، عند لاكان شأنها عند البنيويين ، ليست أبداً شيئاً خاضعاً لسيطرتنا الفردية الكاملة . بل على العكس ، فان اللغة ، وكما رأينا ، هي ما **يشطرنا** داخلياً ، وليست أداة يمكننا التلاعب بها ونحن واثقون . إن اللغة موجودة قبلنا على الدوام : إنها « في المكان الملائم » مسبقاً على الدوام ، منتظرةً أن تحدد لنا **أمكنتنا** ضمنها . وهي جاهزة وتنتظرنا مثل أهلنا ؛ وكما لا نستطيع التخلص من الدور المهيمن الذي يلعبه أهلنا في تشكيلنا ، فاننا لا نستطيع أبداً أن نهيمن عليها تماماً أو نخضعها لغاياتنا . اللغة ، اللاوعي ، الأهل ، النظام الرمزي : هذه المصطلحات عند لاكان ليست مترادفات بالمعنى الدقيق للكلمة ، لكنها متحالفة على نحو صميمي . وهي تصدر عنه في بعض الأحيان بوصفها ال « **آخر** » — أي بوصفها ذاك الذي مثل اللغة هو دوماً أمامنا ويفرّ منسا ، والذي أوجدنا كذوات أصلاً ولكننا لا نستطيع أن نمسك به أبداً . ولقد رأينا أن رغبتنا اللاواعية بالنسبة للاكان موجهه نحو هذا **الآخر**، الذي يتخذ هيئة واقع مُشْبِع لايمكن أن نمتلكه أبداً ؛ ولكن يبقى صحيحاً أيضاً بالنسبة للاكان أننا دوماً **نتلقى** رغبتنا من **الآخر** بطريقة ما . فنحن نرغب بما يرغبــه لنا آخرون — أهلنا ، مثــلاً — بصورة لا واعية ؛ ولا يمكن أن تحصل الرغبة إلا لأننا واقعون في شراك علاقات ألسنية ، وجنسية واجتماعية — الحقلّ الكامل لل « **آخر** » — تولّد هذه الرغبة

لم يكن لاكان شديد الاهتمام بأن تكون لنظرياته صلة وثيقة بالمجتمع ، ومن المؤكد أنه لا « يحلّ» إشكالية العلاقة بين المجتمع واللاوعي . بيد أن الفرويدية ككل تمكننا من طرح هذه المسألة ، والتي أودّ الآن أن

أتفحصها من خلال مثال أدبي ملموس ، هو رواية د . ه . لورنس **أبناء وعشاق** . فحتى النقاد المحافظون ، الذين يرتابون بعبارات مثل « عقدة أوديب » بوصفها رطانة غريبة ، يعترفون في بعض الأحيان أن ثمة شيئاً يعمل عمله في هذا النص ويبدي شبهاً ملحوظاً بدراما فرويد الشهيرة (وبالمناسبة ، من الشائق أن النقّاد التقليديين يبدون راضين تماماً عن استخدام رطانة مثل « الرمز » ، و « المفارقة الفكهة الدرامية » و « النسيج الكثيف » ، بينما يواظبون بصورة غريبة على مقاومة تعابير مثل « دال » و « لا تمركز ») . وبقدر ما نعلم ، فان لورنس ، عندما كتب **أبناء وعشاق** ، لم يكن يعرف إلا القليل عن عمل فرويد من خلال زوجته الألمانية فريدا . وليس ثمة دليل على أنه كان يملك أية معرفة مباشرة وتفصيلية بعمل فرويد ، الأمر الذي يمكن اعتباره بمثابة إثبات مستقل ومدهش لمذهب فرويد . فمن المؤكد أن **أبناء وعشاق** هي رواية أوديبية بعمق، دون أن تُظْهِر مطلقاً أنها تدرك ذلك : فالفتى بول مورل الذي ينام مع أمه في سرير واحد ، ويعاملها بحنان عاشق ويشعر بعداء شديد تجاه والده ، يكبر ويصبح بول الرجل ، العاجز عن إقامة علاقة ناجزة مع امرأة ، ويتخلص في النهاية من هذا الوضع بقتل أمه في فعل ملتبس من الحب ، والحقد وانعتاق الذات . أما السيدة مورل ، من جهتها ، فهي تغار من علاقة بول مع مريام ، وتسلك مثل عشيقة منافسة . ويرفض بول مريام من أجل أمه ؛ ولكنه في رفضه لها يرفض بصورة لاواعية أمه فيها ، وفي ما يشعر به لديها من حب للتملّك الروحي الخانق .

بيد أن تطور بول السيكولوجي لا يحدث في فراغ اجتماعي . فوالده ، والتر مورل ، عامل منجم ، في حين أن أمه من طبقة اجتماعية

أرفع قليلاً . والسيدة مورل يهمها ألاّ يلحق بول والده إلى الحفرة ، وتريده أن يضطلع بعمل ديني بدلاً من ذلك . أما هي نفسها فتبقى في البيت كربة منزل : وهذه العائلة ، آل مورل ، هي إذاً جزء مما يعرف باسم « التقسيم الجنسي للعمـــل » ، والذي يأخذ في المجتمع الرأسمالي شكلاً يُستَخْدَم فيه الأب بمثابة قوة عمل ضمن العملية الانتاجية أما الأم فيكون عليها تأمين « الإعالة » الجسدية والانفعالية له ولقوة عمل المستقبل (الأطفال) . وغربة السيد مورل عن حياة البيت الانفعالية ناجمة جزئياً عن هذا التقسيم الاجتماعي — الذي يستلبه من أطفاله ، ويجعلهم أقوى صلة بالأم من الناحية الانفعالية . وحين يكون عمل الأب مضنياً وشديد الوطأة ، شأن عمل والتر مورل ، فمن الطبيعي أن يكون دوره في العائلة هزيلاً : الأمر الذي يضطر مورل إلى إقامة تماس انساني مع أطفاله من خلال مهاراته العملية المنزلية . وعلاوةً ، فان افتقاره إلى التعليم يجعل من الصعب عليه أن يعبّر عن مشاعره ، الأمر الذي يوسّع الشقّة بينه وبين عائلته . كما أن طبيعة عمله المنهك ، وشديد الانضباط تساعد على خلق هياج وعنف لدى مورل في منزله ، الأمر الذي يسوق الأطفال إلى ذراعي أمهم أكثر فأكثر ، ويحرّض لديها حبّ التملّك الغيور . ولكي يعوض الأب عن حالته الدونية في العمل ، فانه يكافح لتأكيد سلطة رجولية تقليدية في المنزل ، مما يزيد في غربة الأطفال عنه .

وفي حالة آل مورل ، تتعقّد تلك العوامل الاجتماعية أكثر من خلال التمايز الطبقي بينهما . وهكذا يبدي مورل ما تعتبره الرواية خَرَساً ، وجسديةً physicality وسلبية بروليتارية مميزة : فرواية **أبناء وعشاق**

تصور عمال المناجم مخلوقات من العالم السفلي تحيا حياة الجسد وليس العقل . وهو تصوير غريب يلفت الانتباه ، ذلك أن عمال المناجم كانوا قد بدأوا في عام ١٩١٢ ، السنة التي أنهى فيها لورنس الرواية ، أكبر إضراب شهدته بريطانيا . وبعد سنة ، أي في السنة التي نشرت فيها الرواية ، أدت أسوأ كارثة منجمية منذ مئة عام إلى نهاية سيئة لإدارة مُهْمِلة ومتهاونة على نحو خطير ، وعبق الجو برائحة الحرب الطبقية في كل مكان من حقول الفحم البريطانية . وهذه التطورات ، بكل ما فيها من وعي سياسي حاد وتنظيم معقد ، لم تكن أفعال أشخاص متثاقلين ومغفّلين. أما السيدة مورل (لعله ذو دلالة أننا لا نشعر بميل إلى استخدام اسمها الأول) فتنتمي إلى الشرائح الدنيا من الطبقة الوسطى ، متعلمة إلى حدّ معقول ، وحسنة التعبير وحازمة . ولذا فهي ترمز إلى ما قد يأمل بتحقيقه الفتى بول ، الحساس والمولع بالفن : وتحوله الانفعالي باتجاهها وبعيداً عن الأب هو تحول عن عالم منجم الفحم البائس المُسْتَغَل نحو حياة الوعي المنعتق الطليق . والتوتر التراجيدي الكامن الذي يقع بول في شراكه عندئذ ، ويكاد يدمره ، ينبع من واقعة أن أمه — المصدر الحقيقي للطاقة التي تدفعه على نحو طموح الى ما هو أبعد من المنزل والحفرة — هي في الوقت ذاته القوة الانفعالية العاتية التي تشده إلى الخلف .

ولا حاجة ، إذاً ، لأن تكون قراءة تحليلية نفسية للرواية بديلاً عن تأويل اجتماعي لها . ونحن نتكلم بالأحرى عن جانبين أو وجهين لوضعية إنسانية واحدة . ويمكن لنا أن نناقش الصورة « الواهية » لدى بول عن أبيه والصورة « القوية » عن أمه بمصطلحات أو ديبية وطبقية على

حد سواء ؛ ويمكننا أن نرى أن العلاقات الانسانية بين أب عنيف ، وغائب ، وأم متطلّبة انفعالياً ، وطموحة وطفل حساس يمكن فهمها بارتباطها مع السيرورات اللاواعية وكذلك بارتباطها مع قوى وعلاقات اجتماعية معينة . (وبالطبع ، فان بعض النقاد لن يجدوا أي نوع من المقاربتين مقبولاً ، ويؤثرون بدلاً من ذلك قراءة « انسانية » للرواية . وليس من السهل معرفة ما هي هذه « الانسانية » ، والتي تقصي الوضعيات الحياتية الملموسة للشخصيات ، وأعمالهم وتواريخهم ، والدلالة العميقة لعلاقاتهم الشخصية وهوياتهم ،وجنسيتهم وهلمجرا) . بيد أن ذلك كله يبقى مقتصراً على ما يمكن أن ندعوه « تحليل المحتوى » ، والنظر إلى ما يُقال وليس إلى الكيفية التي يقال بها ، إلى « الثيمة » وليس إلى « الشكل » . ولكننا نستطيع دفع هذه الاعتبارات بحيث تطال « الشكل ذاته » — أي بحيث تطال أموراً تتعلّق برسم الشخصية ، وما هي زاوية النظر السردية التي تتخذها . وعلى سبيل المثال ، يبدو واضحاً أن النصّ يتماهى وإلى حدّ بعيد مع وجهة نظر بول الخاصة ويُحَبِّر لها ، ولو بصورة غير كاملة تماماً : فبما أن النظرة إلى السرد تتم عبر عينيه بصورة رئيسة ، لا يكون لدينا أي مصدر فعلي للشهادة سواه . ومع انتقال بول إلى مقدمة القصة ، فان والده يتراجع إلى المؤخرة . والرواية عموماً أكثر « جُوّانيّة » في معالجتها للسيدة بول قياساً بمعالجتها لزوجها ؛ ويمكن أن نجادل فعلاً أنها منظمة على نحو ينزع إلى تسليط الضوء عليها والتعتيم عليه ،وهذه صنعةشكليةتعزز وتدعمالمواقف الخاصة للشخصية الرئيسة . وبعبارة أخرى ، فان الطريقة الفعلية التي تمّ بها بناء السرد تتواطأ إلى حد ما مع لا وعي بول الخاص : وليس واضحاً لنا ،

مثلاً ، أنّ مريام ، كما يقدمها النص ، من وجهة نظر بول إلى حد بعيد ، تستحق فعلاً ما تثيره لديه من نفاد صبر متلهف ، وقد تكوّن لدى كثير من القراء إحساسٌ مزعجٌ بأن الرواية « ظلمتها » على نحو ما. (شاركت جيسي تشامبرز ، وهي مريام الواقعية ، هذا الرأي بحماس ، لكن هذا ليس له أية علاقة بأغراضنا الراهنة) . ولكن كيف يمكن لنا أن نعلن شرعية هذا الإحساس بالظلم ، عندما تكون وجهة نظر بول الخاصة « في المقدمة » دوماً بوصفها مصدراً موثوقاً أصلاً للأدلة والبيّنات ؟

ومن جهة أخرى ، ثمة أوجه للرواية تبدو كأنها تجري معاكسة لهذا العرض « أحادي الجانب » . وكما يقول هـ . م . د اليسكي بحقّ ، فان « ثقل التعليقات العدائية التي يوجهها بول ضد مورل يقابله التعاطف اللاواعي الذي يتم به تقديمه دراميًا ، أما الاحتفاء المفرط بالسيدة مورل فتعترضه خشونة شخصيتها في الفعل(٤) » وإذا ما استخدمنا المصطلحات التي استخدمناها في الكلام عن لاكان ، فان الرواية لا تقول ما تعنيه أو تعني ما تقوله بالضبط . ويمكن تفسير ذلك جزئياً بمصطلحات تحليلية نفسية : فعلاقة الصبي الأوديبية بأبيه هي علاقة ملتبسة ، ذلك أن الأب محبوب فضلاً عن كونه مكروهاً بصورة لاواعية بوصفه غريماً ومنافساً ، ولذا يسعى الطفل لأن يقي الأب من عدوانه الخاص تجاهه . بيد أن هنالك سبباً آخر لهذا الالتباس هو أن الرواية ترى جيداً في واحد من مستوياتها أنه على الرغم من أن بول يجب أن يرفض عالم عمال المناجم الضيّق ، والعنيف انطلاقاً من وعي الطبقة الوسطى ، إلا أن هذا الوعي

---

(٤) اللهب المنشعب : دراسة حول د . هـ . لورنس (لندن ، ١٩٦٨) ، ص ٤٣ .

ليس محطّ إعجاب كامل بأية حال من الأحوال. ذلك أن فيه الكثير من الهيمنة والتنكّر للحياة وما فيها من أشياء قيمّة ، الأمر الذي يمكن لنا أن نراه في شخصية السيدة مورل . إن والتر مورل ، كما يخبرنا النص ، هو ذلك الشخص الذي « أنكر الربّ فيه » ؛ ولكن هذا الإقحام الثقيل من قبل المؤلّف ، بما فيه من مهابة وتطفل ، لا يستحق طعامه في الحقيقة . ذلك أن الرواية التي **تخبرنا** بهذا هي ذاتها التي **تورينا** العكس أيضاً . فهي ترينا كيف يعيش مورل الأب ، ولا تستطيع أن تحول بيننا وبين رؤية أنّ للحيّز المحدود الذي يحتله في الرواية علاقة كبيرة بتنظيمها السردي الخاص ، الذي يتحول عنه باتجاه ابنه ؛ كما ترينا أيضاً ، سواء بصورة مقصودة أم غير مقصودة ، أن مورل حتى ولو « أنكر الربّ فيه » فان اللوم يجب ألاّ يُلقى عليه في النهاية وإنما على الرأسمالية النّهابة التي لا يمكنها أن تجد له استخداماً أفضل من استخدامه كسنّ في عجلة الانتاج . لكن بول ، بعزمه الوطيد على التخلّص من عالم الأب ، لا يستطيع أن يحتمل مواجهة هذه الحقائق ، ولا الرواية تحتملها ، إذا أردنا الدقّة : ففي **أبناء وعشاق** لم يكن لورنس يكتب عن الطبقة العاملة وحسب وإنما عن خروجه منها * . لكن الرواية ترمّم بصورة لاواعية تقييمها المفرط لبول على حساب والده من خلال إشارتها إلى أحداث مثل إعادة اللحمة بين باكستر دويس (وهو شخص شبيه بمورل من بعض النواحي) وزوجته التي طردها كلارا (وهو حادث يُظهر بول في ضوء سلبي زائد) . أما ترميم اورنس النهائي لمورل فسيكون ميلورس .

(*) كان والد لورنس عامل منجم ، وقد تعرف لورنس عن كثب على حياة عمال المناجم والكوارث التي حلت بهم .

الشخصية الرئيسة « الأنثوية » رغم كونه ذكراً قوياً في رواية **عشيق الليدي تشاترلي** . كما أن رواية **أبناء وعشاق** لا تسمح لبول أن يصرح بذلك النوع التفصيلي والمرير من الانتقاد لتملكية أمه والذي يبدو أن بعض البينات الموضوعية تبيحه ، إلا أن طريقة التصوير الدرامي لعلاقة الأم والأب تتيح لنا أن نرى لماذا كان عليه أن يفعل .

لدى قراءة **أبناء وعشاق** والعين على هذه الأوجه فيها ، نحن نبني ما يمكن أن ندعوه « تحت — نص » Sub—Text هذا العمل — نصاً يسري ضمنه ، ويمكن رؤيته عند نقاط « أعراضية » معيّنة من الالتباس أو المراوغة أو الالحاح المفرط ، كما يمكن لنا كقراء أن « نكتبه » وإن لم تفعل الرواية ذلك . وكل الأعمال الأدبية تحتوي واحداً أو أكثر من هذه « التحت — نصوص » ، وهي بمثابة « لاوعي » العمل ذاته. ذلك أن تبصرات العمل ، كما هو الحال مع كل كتابة ، لها علاقة عميقة بما تعتّم عليه : فما لا تقوله ، والكيفية التي تسكت بها عنه ، قد يكون مهماً بقدر أهمية ما تنطق به ؛ لأن ما يبدو غائباً ، أو هامشياً أو متجاذباً وجدانياً فيها قد يقدّم مفتاحاً أساسياً لمعانيها . ونحن لا نرفض هنا « ما تقوله الرواية » أو نطيح به ، في محاولة للبرهنة ، مثلاً، على أن مورل هو البطل الفعلي وزوجته هي الشرير . وذلك لأن وجهة نظر بول تبقى مشروعة ولها ما يبررها : فأمه هي حقاً مصدر للتعاطف أغنى من والده بما لا يقاس . إننا ننظر بالأحرى إلى ما يجب أن تصمت عنه الرواية أو تكبته بصورة لا مفرّ منها ، متفحصين الطرائق التي تعمل الرواية بها على ألا تتطابق مع ذاتها تماماً . وبعبارة أخرى ، فان النقد التحليلي النفسي يمكن أن يقوم بما يتعدى السعي خلف الرموز القضيبية : يمكنه أن يخبرنا شيئاً ما عن الكيفية التي تشكلت بها النصوص الأدبية فعلياً ، وأن يكشف شيئاً ما عن معنى هذا التشكيل .

يمكن بصورة عامة تقسيم النقد الأدبي التحليلي النفسي إلى أربعة أنواع، تبعاً لما يعتبره موضوع اهتمامه. حيث يمكنه أن يعنى بـ **مؤلِّف العمل**؛ أو بـ **محتويات** العمل؛ أو بـ **بنائه الشكلي**؛ أو بـ **القارىء**. ومعظم النقد التحليلي النفسي هو من النوعين الأوّلين، اللذين هما النوعان الأشد محدودية وإشكالية في الواقع. فالتحليل النفسي للمؤلف عمل تأملي، ويقع في النوع ذاته من الإشكاليات التي أشرنا إليها عند مناقشة الصلة بين «قصد» المؤلِّف والأعمال الأدبية. أما التحليل النفسي لـ «المحتوى» — أي التعليق على التحفيزات اللاواعية للشخصيات، أو على الدلالة التحليلية النفسية للموضوعات أو الأحداث في النص، فهو ذو قيمة محدودة، وغالباً جداً ما يكون اختزالياً عند سلوك مسالك السعي سيء الصيت وراء الرمز القضيبي. ولقد كانت مغامرات فرويد المتفرقة في حقل الأدب والفن بهاتين الصيغتين. وقد كتب دراسة أخاذة عن ليوناردو دافنشي، ومقالة عن تمثال «موسى» لميكيل أنجلو وبعض التحليلات الأدبية، من أبرزها تحليله لرواية قصيرة للكاتب الألماني ويلهلم جانسن عنوانها **غراديفا**. وهذه المقالات إما أن تقدّم تفسيراً تحليلياً نفسياً للمؤلف نفسه كما يفصح عن ذاته في عمله، أو أنها تتفحص أعراض اللاوعي في الفن كما تتفحّصها في الحياة. أما «مادية» الصنيع الفني ذاته، وتكوينه الفني النوعي، فثمة نزوع لإغفالهما في كلتا الحالتين.

أما رأي فرويد الشهير في الفن فهو قاصرٍ أيضاً: أي مقارنته إياه بالعصاب(٥). وما عناه بذلك هو أن الفنان، شأن العصابي، تسيطر عليه

---

(٥) انظر مقالة فرويد «الإبداع الأدبي والحلم اليقظ»، في جيمس ستراتشي (محرر) الطبعة المعيارية لأعمال سيغموند فرويد السيكولوجية الكاملة (لندن، ١٩٥٣ — ١٩٧٣)، المجلد IX.

حاجات غريزية قوية على نحو استثنائي وتقوده إلى التحول من الواقع نحو الهوام fantasy· بيد أن الفنان ، بخلاف غيره من الهواميين ، يعرف كيف يعنى بعمله ، ويصوغ ويصقل أحلام يقظته بطرائق تجعلها مستساغة لدى الآخرين — فنحن ننزع كما يرى فرويد إلى أن نجد أحلام يقظة الآخرين منفّرة ، نظراً لما ننطوي عليه من أنويّة egoism وحسد . والأمر الحاسم بالنسبة لهذه الصياغة وهذا الصقل هو قوة الشكل الفني ، والذي يوفر للقارىء أو الرائي ما يدعوه فرويد « لذّة مسبقة » ، ترخي دفاعاته ضد تحققات رغبات الآخرين وبذا تمكنه من إزاحة كبته لبرهة وجيزة ونيل لذّة محرمة في سيروراته اللاواعية الخاصة . وهذا ينطبق بصورة تقريبية على نظرية فرويد في النكات ، والتي ضمنها عمله **النكتة وعلاقتها باللاوعي** (١٩٠٥) : فالنكات تعبر عن دفعة عدوانية أو ليبيدية تكون في الحالة العادية خاضعة للرقابة ، ولكنها تُجْعَل مقبولة اجتماعياً من خلال« شكل »النكتة ، وظرافتها وتلاعبها بالألفاظ .

وإذاً ، فان مسائل الشكل هي من ضمن تأملات فرويد في الفن ؛ إلا أن صورة الفنان بوصفه عصابياً هي صورة مبسطة إلى حد بعيد بالتأكيد ،" إنها كاريكاتور يرسمه مواطن حصيف للرومانسي المخبول ، الممسوس . أما ما يبشّر بنظرية أدبية تحليلية نفسية فهو شرح فرويد لطبيعة عمل الحلم في عمله الرائع **تأويل الأحلام** (١٩٠٠). وبالطبع ، فانّ الأعمال الأدبية تنطوي على عمل واعٍ ، أما الأحلام فلا : وبهذا المعنى تشبه الأعمال الأدبية الأحلام أقلّ مما تشبه النكات . ومع الإبقاء على التحفظ السابق في الذهن ، فان ما يناقشه فرويد في هذا

الكتاب يبقى ذا أهمية ودلالة رفيعتين . إنّ « المواد الخام » للحلم ، أي ما يدعوه فرويد « محتواه الكامن » هي رغبات لاواعية ، وتنبيهات جسدية أثناء النوم ، وصور متأتية عن تجارب النهار الفائت ؛ لكن الحلم ذاته هو نتاج تحويل كثيف لهذه المواد، يُعْرَف باسم « عمل الحلم ». ولقد أشرنا سابقاً إلى آليات عمل الحلم : إنها التقنيات اللا واعية المستخدمة في تكثيف ونقل مواده ، جنباً إلى جنب مع إيجاد طرائق لتمثيله يتقبلها العقل . أما الحلم الذي ينتجه هذا العمل ، أو الحلم الذي نتذكره فعلياً ، فقد أطلق عليه فرويد اسم « المحتوى الظاهر » . وإذاً، فان الحلم ليس مجرد « تعبير » أو « إعادة إنتاج » للاوعي : فبين اللاوعي والحلم الذي نحلم ، تتدخل سيرورة « إنتاج » أو تحويل . ويعتبر فرويد أن « جوهر » الحلم ليس المواد الخام أو « المحتوى الكامن » ، وإنما عمل الحلم ذاته : وهذه « الممارسة » هي موضوع تحليل فرويد. وتتألف إحدى مراحل عمل الحلم ، وهي المرحلة المسماة « التنقيح الثانوي » ، من إعادة تنظيم الحلم بحيث يتم تقديمه في شكل سرد متماسك ويتقبّله العقل نسبياً . فالتنقيح الثانوي ينظم الحلم ، ويسدّ ثغراته ويملّس تناقضاته، ويعيد ترتيب عناصره الفوضوية فيحوّله إلى خرافة fable أكثر تماسكاً .

ويمكن اعتبار معظم النظرية الأدبية التي تفحصناها في هذا الكتاب إلى الآن شكلاً من « التنقيح الثانوي » للنص الأدبي . فهي في سعيها الهجاسي وراء « الانسجام » ، أو « التماسك » ، أو « البنية العميقة » أو « المعنى الجوهري » ،تسدّ ثقوب النص وتملس تناقضاته ، فتدجن أوجهه المتباينة وتفك اشتباك صراعاته . وهي تفعل ذلك بحيث يمكن

لـ « استهلاك » النص أن يكون أكثر يسراً — إذْ تمهد السبيل للقارىء، فلا تزعجه أية خروجات عن المألوف غير مفسرة . وثمة كثير من البحث الأدبي المكرس بصورة مقررة لهذه الغاية ، حيث يعمل برشاقة على « حل » التباسات النص ويشده إلى وتد كي يتمكن القارىء من معاينته بهدوء . والمثال المتطرف على مثل هذا التنقيح الثانوي ، على الرغم من أنه لا يختلف تماماً عن كثير من التأويل النقدي ، هو ذلك النوع من تفسير قصيدة ت . س . إليوت **الأرض اليباب** والذي يقرأ القصيدة بوصفها قصة بنت صغيرة مضت راكبة مزلجة مع عمّهاالأرشيدوق ، وغيرت جنسها بضع مرات في لندن ، ووقعت في شراك البحث عن **الكأس المقدسة** * وانتهت إلى اصطياد السمك كئيبة على حافة سهل قاحل. وهكذا يتم ترويض المواد المتنوعة ، والمنقسمة في قصيدة إليوت وتحويلها إلى سرد متماسك ، وتوحيد الذوات البشرية المبعثرة في العمل وتحويلها إلى أنا واحد ومفرد .

وينزع أيضاً كثير من النظرية الأدبية التي مرت معنا إلى رؤية العمل الادبي بمثابة « تعبير » أو « انعكاس » للواقع : يمثّل التجربة الانسانية، أو يجسد قصد المؤلّف ، أو تعيد بناه إنتاج بنى العقل البشري . وبخلاف ذلك ، فان تفسير فرويد للحلم يمكننا من رؤية العمل الأدبي ليس بوصفه انعكاساً بل شكلاً من الإنتاج . ذلك أن العمل ، مثل الحلم ، يأخذ « مواداً خاماً » معينة — لغة ، نصوص أدبية أخرى ، طرائق لإدراك العالم—ويحولها بواسطة تقنيات معينة إلى نتاج.والتقنيات التي يجري

(*) الكأس المقدسة ، Holy Grail ، الكأس التي شرب منها المسيح في العشاء الأخير وصارت رمزاً يسعى خلفه المسيحيون بحثاً .

بواسطتها هذا الانتاج هي الصنعات المتنوعة الّتي تعرف باسم « الشكل الأدبي » . والنص الأدبي ، في عمله على مواده الخام ، ينزع إلى أن يخضعها لشكله الخاص من التنقيح الثانوي : ومالم يكن نصاً « ثورياً » مثل **مأتم فينيجان** ، فسوف يحاول أن ينظمها في كل متماسك ، وقابل للاستهلاك بصورة معقولة ، على الرغم من أن النجاح لا يحالفه في ذلك دوماً ، كما في مثال **أبناء وعشاق** . ولكن كما يمكن تحليل نصّ الحلم ، وفك مغاليقه ، وفكفكته بطرائق تظهر شيئاً من السيرورات الّتي تمّ إنتاجه بواسطتها ، فان هذا ينطبق على النص الأدبي أيضاً . والقراءة « الساذجة » للأدب لا تتوقف إلا توقفاً قصيراً عند النتاج النصّي ذاته ، مثلما يحصل حين أصغي إليك وأنت تتلو علي حلماً مشوقاً دون أن أزعج نفسي بسبره سبراً أعمق . أما التحليل النفسي ، من الجهة الأخرى ، فهو « تأويل للشبهة » ، حسب تعبير واحد من مؤوليه : فاهتمامه لا يقتصر على « قراءة نصّ » اللاوعي ، وإنما يسعى إلى إزاحة النقاب عن السيرورات الّتي أُنتج بها ذلك النصّ ، أي عن عمل الحلم . ومن أجل أن يفعل ذلك ، فهو يركّز بصورة خاصة على ما يدعى بالمواضع « الأعراضية » في نصّ الحلم — التشويهات ، والالتباسات ، والغيابات والحذوفات الّتي قد توفر طريقة قيمّة على نحو خاص للنفاذ إلى « المحتوى الكامن » ، أو الدوافع اللاواعية ، الّتي اشتركت في تكوينه . وكما رأينا في مثال رواية لورنس ، فان النقد الأدبي يمكن أن يقوم بشيء مشابه : فمن خلال الاهتمام بما قد يبدو بمثابة مراوغات ، وتجاذبات ونقاط توتر في السرد — كلمات لم تُقَل ، كلمات قيلت بتكرار غير عادي ، التفافات وانزلاقات لغوية — يمكنه أن يباشر

السبر عبر طبقات التنقيح الثانوي ويكشف شيئاً من « التحت — نص » الذي يخفيه العمل ويكشفه في آن واحد ، شأن رغبةٍ لاواعية .وبعبارة أخرى ، فان بامكانه أن يهتّم ويُعنى ليس بما يقوله النص وحسب ، وإنما بكيفية **عمله** أيضاً(٦) .

ولقد سعى بعض النقد الأدبي الفرويدي خلف هذا المشروع إلى مدى معين . ففي كتابه **ديناميات الاستجابة الأدبية** (١٩٦٨) يرى الناقد الأميركي نورمان . ن . هولاند ، متّبعاً فرويد ، أن الأعمال الأدبية بمثابة إطلاقٍ لدى القارىء لتفاعل هوامات لاواعية ودفاعات واعية مضادة لها . ويكون العمل ممتعاً لأنه يحوّل ضروب قلقنا ورغباتنا الأعمق إلى معانٍ مقبولة ومستساغة اجتماعياً بواسطة وسائل شكلية ملتوية . وما لم « يملّس » هذه الرغبات بواسطه شكله ولغته ، متيحاً لنا سيطرةً عليها ودفاعاً ضدها كافيين ، فسوف لن يكون مستساغاً ؛ كما لن يكون مستساغاً أيضاً إذا اقتصر على تعزيز مالدينا من ضروب الكبت. وهذا ، في الواقع ، ليس سوى إعادة صياغة فرويدية الإهاب للمقابلة الرومانسية القديمة بين المحتوى المضطرب المشاغب والشكل المتناغم المنسجم . ويرى الناقد الأميركي سيمون ليسّر ، في كتابه **التخييل واللاوعي** (١٩٥٧) ، أن للشكل الأدبي « تأثيراً معيداً للطمأنينة » ، يزاحم القلق ويحتفي بالتزامنا بالحياة ، والحب والنظام . وعبر الشكل الأدبي ، كما يقول ليسرّ ، نحن « نؤدي البيعة للأنا الأعلى » . ولكن ماذا عن

(٦) من أجل تطبيق ماركسي لنظرية الحلم الفرويدية على النص الأدبي ، انظر بيير ماشيري ، نظرية الأنتاج الأدبي (لندن ، ١٩٧٨) ، ص ص ١٥٠ — ١٥١ ، وتيري إيغلتون ، النقد والايديولوجيا (لندن ، ١٩٧٦) ، ص ص ٩٠ — ٩٢ .

الأشكال الحداثية التي تدمر النظام ، وتهدم المعنى ، وتسفّه اطمئناننا الذاتي ؟ هل الأدب مجرد ضرب من العلاج ؟ ثمة كتاب لهولاند يشير إلى أنه يفكر بهذه الطريقة ، فهو في **خمسة قراء يقرؤون** (١٩٧٥) يتفحص ما يبديه قراء النصوص الأدبية من استجابات لاواعية لكي يرى كيف يكيّف هؤلاء القراء هوياتهم في سيرورة التأويل ، بل ويكتشفون بذلك وحدة معيدة للطمأنينة في أنفسهم . واعتقاد هولاند أن للهوية الشخصية « جوهراً ثابتاً » يمكن تجريده من حياة الفرد يضع عمله في صفّ مايسمى «سيكولوجيا الأنا» الأميركية — وهي نسخة مدجنة من الفرويدية تصرف الانتباه عن « الذات المنشطرة » التي تحدّث عنها التحليل النفسي الكلاسيكي وتركّزه بدلاً من ذلك على وحدة الأنا . وهي سيكولوجيا تهتم بالكيفية التي يتكيّف بها الأنا مع الحياة الاجتماعية : فبواسطة تقنيات علاجية ، تتمّ « ملاءمة » الفرد مع دوره الطبيعي ، الصّحي بوصفه موظفاً إدارياً كبيراً وطموحاً مع سيارة من الطراز اللائق ،أما أية سمات شخصية مُكْربة يمكن أن تنحرف عن هذا المعيار فتتمّ « معالجتها » . ومع هذا الصنف من السيكولوجيا ، فان الفرويدية التي بدأت بمثابة فضيحة وإهانة لمجتمع الطبقة الوسطى تصبح طريقة لإقرار قيم هذا المجتمع والمصادقة عليها .

وثمة ناقدان أميركيان مختلفان جداً يَدينان لفرويد هما كينيث بورك ، الذي يؤلّف بصورة انتقائية بين فرويد ، وماركس والألسنية لكي يقدم نظرته إلى الشكل الأدبي بوصفه شكلاً من الفعل الرمزي ، وهارولد بلوم ، الذي استخدم عمل فرويد لكي يُطْلِق واحدة من

النظريات الأدبية الأشدّ أصالة وجرأة في العقد الأخير . وما يفعله بلوم ، في الواقع ، هو إعادة كتابة التاريخ الأدبي بالارتباط مع عقدة أوديب . فالشعراء يعيشون بقلق في ظل شاعر « قوي » سبقهم ، وبوصفهم أبنـــاء فانّ قمع الآبـــاء ينالهم ؛ ويمكن قـــراءة أية قصيدة محـــددة بوصفها محاولة للفرار من « قلق التأثير » هذا عن طريق صياغتها الجديدة المنظمة لقصيدة سابقة . وهكذا يلجأ الشاعر ، وقد أطبق عليه التنافس الأوديبي مع « سلفه » الخاصي ، إلى تجريد تلك القوة من السلاح عـــن طريق اقتحامها مـــن الداخل ، كاتباً بطريقة تنقّح ، وتبدّل وتعيد سبك قصيدة السلف ؛ وبهذا المعنى يمكن قراءة كل القصائد بوصفها إعادة كتابة لقصائد أخرى ، وبوصفها « أسواء قراءة » أو « أسواء فهم » لها ، ومحاولات لردّ واتّقاء قوتها الطاغية بحيث يمكن للشاعر أن يُفْرِغ حيّزاً لأصالته التخيلية الخاصة . فكل شاعر « متأخّر » ، الأخير في تقليد؛ والشاعر القوي هو الذي يملك من الشجاعة ما يكفي للاعتراف بهذا التأخّر والشروع بتقويض سلطة السلف . وأية قصيدة ، في الحقيقة ، ليست سوى تقويض من هذا النوع — سلسلة من الصنعات ، التي يمكن رؤيتها بمثابة استراتيجيات بلاغية آليات دفاعية تحليلية نفسية في الوقت ذاته ، تعمل على نقض قصيدة أخرى والتفوق عليها . وهكذا فان معنى القصيدة هو قصيدة أخرى .

تمثّل نظرية بلوم الأدبية عودة مشبوبة ، وجريئة إلى « التقليد » الرومانسي البروتستانتي من سبنسر وملتون إلى بليك ، وشيالي وييتس ، وهو تقليد حلّ محله خطّ النسب الأنجلو — كاثوليكي المحافظ (دَنْ ،

هربرت ، بوب ، جونسون ، هوبكنز) الذي رسم خارطته كل من إليوت ، وليفيس وأتباعهما . وباوم هو الناطق النبويّ باسم الخيال المبدع في العصر الحديث ، حيث يقرأ التاريخ الأدبي بوصفه معركة بطولية يخوضها جبابرة ، أو بوصفه دراما نفسية جبارة ، ويعوّل على « إرادة التعبير » لدى الشاعر القوي في صراعه من أجل إيجاد ذاته . ومثل هذه الفردانية الرومانسية الباسلة غريبة بصورة عنيفة عن الوحية الشكيّة، اللا إنسانويةلعصر تفكيكي . ويدافع بلوم في الحقيقة عن قيمة « الصوت » والعبقرية الشعرية الفردية ضد زملائه الديريديين في ييل (هارتمان ، دي مان ، هيليز ميلر) . وهو يأمل أن ينتزع من فكيّ نقدٍ تفكيكي يحترمه من بعض النواحي إنسانويةً رومانسيةً تعيد كلاً من المؤلّف ، والقصد وساطة الخيال إلى مواقعها السابقة . ويرى أن على هذه الانسانوية أن تشنّ حرباً ضد « عدمية ألسنية » يتبيّنها بلوم بحق في كثير من التفكيك الأميركي ، فتنصرف هكذا عن مجرد النقض الذي لا ينتهي لمعنى محدد باتجاه رؤية للشعر بوصفه إرادة وتوكيداً إنسانيين . أما النبرة المتقدة، والمتأهبة ، والرؤيوية في كثير من كتابات بلوم ، وما في تعابيره الباطنية من بذرة غريبة ، فهي شاهد على توتر هذه المغامرة ويأسها . ذلك أن نقد بلوم يكشف بقوة مأزق الليبرالي أو الانسانوي الرومانسي الحديث — فمن جهة أولى لم يعد ممكناً القيام بأي ارتداد إلى الإيمان الانساني التفاؤلي الرائق بعد ماركس وفرويد وما بعد البنيوية ، ومن جهة ثانية فان أية إنسانوية مثل انسانوية بلوم تصمد أمام ما تمارسه هذه المذاهب من ضغوطٍ مهلكةٍ مضطرةٌ لأن تتوصل إلى تسوية معها وتتلوّث بها . أما المعارك التي يخوضها جبابرة الشعر لدى بلوم ففيها فخامة

وأبّهة نفسية من عصر قبل – فرويدي ، ولكنها فقدت طهارتها : فهي شجارات داجنة ، ومشاهد إثم ، وحسد ، وقلق وعدوان . وأية نظرية أدبية انسانوية تغفل هذه الوقائع لا يمكن أبداً أن تكون «حديثة» على نحو محترم ؛ في حين أن النظرية التي تأخذ هذه الوقائع في حسبانها لا بد أن تعتدل وتفسد بها إلى الحدّ الذي تصبح فيه قدرتها على التوكيد مفتعلة على نحو يقارب الجنون. ولقد سار بلوم في طريق الشهوات التفكيكي الأميركي بعيداً بحيث لم يَعُد قادراً على الزحف رجوعاً صوب الانسان البطولي إلا من خلال لجوء نيتشويّ إلى « إرادة القوة » و « إرادة النوع » لدى الخيال الفردي المُجْبَر على البقاء اعتباطياً وإيمائياً . ففي العالم البطريركي لدى بلوم ليس ثمة سوى الآباء والبنين ، وكل شيء متركّز على السلطة ، والصراع ، وقوة الإرادة . والنقد بالنسبة لبلوم ليس إلا شكلاً من الشعر بقدر ما تنطوي القصائد على نقد أدبي لقصائد أخرى ، و « نجاح » قراءة نقدية ليس في النهاية مسألةً تتعلق بقيمة الحقيقة فيها بل مسألة قوة وبلاغة الناقد . إن انسانوية بلوم هي انسانوية على الحافة القصوى ، لا ترتكز على شيء سوى إيمانها الواثق ، جانحةً بين عقلانية غير موثوقة من جهة وشكيّة لا تُطاق من جهة أخرى .

* * *

ذات يوم وبينما كان فرويد يراقب حفيده وهو يلعب في عربته ، لاحظ أنه يقذف دمية من العربة ويصرخ fort ! (اذهبي) ، ثم يجذبها ثانية بخيط وهو يزعق da ! (هنا) . وقد فسّر فرويد لعبة fort — da

الشهيرة هذه في كتابه **ماوراء مبدأ اللذّة** (١٩٢٠) باعتبارها سيطرة الطفل الرمزية على غياب أمه ؛ بيد أن من الممكن قراءتها أيضاً بوصفها ومضات السرد الأولى . ولعل fort — da هي أقصر قصة يمكن تخيلها : شيء أوموضوع ضائع ، ومن ثم تتم ّاستعادته . بيد أن الممكن قراءة أشد أنواع السرد تعقيداً بوصفها تنويعات على هذا الغرار : فنموذج السرد الكلاسيكي يعتمد على وجود استقرار أصلي توقَعُ فيه الفوضى ثم يستعاد في النهاية. ومن وجهة النظر هذه ، فان السرد هو مصدر عزاء وسلوان : فالموضوعات المفقودة هي سبب قلق لنا ، وترمز إلى فقدانات لاواعية معينة أعمق (الولادة ، الغائط ، الأم) ، ومن الملذّ دوما اكتشافها وإعادتها آمنة إلى مكانها . وفي النظرية اللاكانية ، ثمة موضوع أصلي مفقود — جسد الأم — هو الذي يدفع قُدُماً سرد حيواتنا ، فيحملنا على السعي خلف بدائل لهذا الفردوس المفقود في تنقّل كنائي دائم للرغبة . وعند فرويد ، فان رغبتنا في أن نزحف آيبين إلى مكان لا يمكن فيه أن نتأذّى ، إلى الوجود اللا عضوي الذي يسبق كل حياة واعية ، هي التي تبقينا نصارع قُدُماً : فارتباطاتنا التي لا تعرف الراحة (إيروس) يستعبدها دافع الموت (ثاناتوس) . وفي أي سرد ثمة شيء ما يجب أن يفقد أو يغيب لكي يتمّ اكتشافه : فحين يبقى كل شيء في مكانه لن يكون هنالك قصة نحكيها . وهذا الفقدان مُكْرِب ، ولكنه مثير أيضاً : فالرغبة يوقظها مالا نستطيع أن نمتلكه تماماً ، وهذا واحد من مصادر الإشباع السردي . أما حين لا يكون بمقدورنا امتلاك هذا الشي ابداً ، فان إثارتنا قد تصبح غير مُحْتَمَلة وتنقلب إلى تنغيص ؛ لذا يجب أن نعرف أننا سنستعيد الموضوع في

النهاية،وأن توم جونز سوف يعود إلى باراديس هول وأن هيركول بويروت سوف يلقي القبض على القاتل . وعندها تكون إثارتنا طايقةً على نحو مُرْضٍ : ذلك أن ترقّبات السرد وتكراراته لم « تقيدها » ببراعة إلا تمهيداً لإطلاقها المُلِذّ(٧). ونحن نستطيع تحمّل اختفاء الموضوع لأن ترقّبنا المتمامل مُخْتَرَق طوال الوقت بالمعرفة السرية أنه سوف يعود في النهاية .ليس لـ fort معنى إلا في علاقتهابـ da .

وبالطبع ، فان العكس صحيح أيضاً . فحالما نحتل موقعنا ضمن النظام الرمزي ، لا يعود بمقدورنا أن نفكر في موضوع أو نمتلكه دون رؤيته بصورة لاواعية في ضوء غيابه الممكن ، مدركين أن حضوره اعتباطي ومؤقت على نحو ما . وحين تذهب الأم فان ذلك هو مجرد تمهيد لعودتها ، ولكنها حين تكون معنا ثانيةً لا نستطيع أن ننسى أنها يمكن دوماً أن تختفي ، وأنها قد لا تعود أبداً . إن السرد الكلاسيكي من النوع الواقعي هو شكل « محافظ » كليّاً ، يزلّق قلقنا الناجم عن الغياب تحت دليل الحضور المريح ؛ في حين أن كثيراً من النصوص الحداثية ، مثل نصوص بريخت وبيكيت ، تذكّرنا بأن ما نراه كان من الممكن دوماً أن يحدث بصورة مختلفة ، أو أن لا يحدث مطلقاً . وإذا ما كان النمط الأصلي لكل غياب هو بالنسبة للتحليل النفسي الخصاء — خوف الصبي الصغير من أنه سيفقد عضوه الجنسي ، وخيبة الأمل المُفْتَرَضة لدى البنت الصغيرة الناجمة عن كونها « فقدت » عضوها — فان مثل هذه النصوص ، وكما يمكن لما بعد البنيوية أن تقول ، تقبل واقع

(٧) انظر بيتر بروكس ، « حبكة فرويد البارعة : مسائل السرد » ، في شو شانا فيلمان (محررة) الأدب والتحليل النفسي (بالتيمور ، ١٩٨٢) .

الخصاء ، وتعذُّر مقاومة الفقدان ، والغياب والاختلاف في الحياة البشرية . وبقراءتنا لها ، فانها تضعنا وجهاً لوجه مع هذه الوقائع — وتدفعنا إلى تقييم أنفسنا بمعزل عن « الخيالي » ، حيث الفقدان والاختلاف غيرُ مُفكّر بهما ، وحيث يبدو العالم وكأنه قد صُنِع من أجلنا ونحن من أجله . ليس ثمة موت في الخيالي ، ذلك أن الوجود الدائم للعالم يتوقف على حياتي بقدر ما تتوقف حياتي عليه ؛ وبدخول النظام الرمزي وحسب نحن نواجه حقيقة أننا قد نموت ، ذلك أن وجود العالم لا يتوقف في الحقيقة علينا .وما دمنا في ميدان الكينونة الخيالي فاننا نسيء تمييز هوياتنا الخاصة ، فنراها كاملة وثابتة ، ونسيء تمييز الواقع بوصفه شيئاً لا يقبل التبدّل . ونبقى في قبضة الايديولوجيا ، حسب مصطلحات ألتوسر ، مشاكلين للواقع الاجتماعي بوصفه « طبيعياً » بدلاً من أن نتساءل نقدياً كيف تمّ بناؤه ، وبناؤنا ، وأن من الممكن بالتالي تحويلهما .

كنا قد رأينا لدى مناقشتنا رولان بارت إلى أي حدّ يتآمر الأدب من خلال أشكاله لإحباط مثل هذا الاستنطاق النقدي . ودليل بارت « المُطَبَّع » naturalized. هو مكافىء لـ « خيالي » لاكان : ففي كلتا الحالتين يؤكّد عالم « متعيّن » ومحتوم هويةً شخصيةً مغتربة . وهذا لا يعني أن أدباً مكتوباً بمثل هذه الصيغة هو أدب محافظ بالضرورة فيما يقوله ؛ إلا أن الأشكال التي يلتزمها قد تقوّض جذرية (راديكالية) أقواله . ولقد أشار ريموند وليامز إلى التناقض المثير بين الجذرية الاجتماعية في كثير من أعمال المسرح الطبيعي (شو ، مثلاً) والمناهج الشكلية لمثل هذه الدراما . فخطاب المسرحية قد يلحّ على التغيير ، والنقد ، والتمرد ؛ لكن الأشكال الدرامية — التي تضع قائمة بالأثاث وتهدف

إلى « قابلية التصديق » الكاملة ـــ تفرض علينا بصورة لا مفر منها إحساساً بصلابة هذا العالم الاجتماعي التي لا يمكن تبديلها ، بما فيها لون جوارب الأرملة (٨). ولكي تحقق الدراما قطيعة مع هذه الطرائق في الرؤية، فقد احتاجت لأن تتجاوز الطبيعية تماماً إلى صيغة أكثر تجريبية ـــ كما فعل إبسن وسترندبرغ . ومثل هذه الأشكال متغيّرة المظهر قد تلقي بالجمهور خارج حلبة الإدراك المُطْمئن ـــ أو الأمن الذاتي الذي ينبع من تأمل عالم مألوف . ويمكن لنا في هذا الصدد أن نقيم تقابلاً بين شو وبيرتولت بريخت الذي يستخدم تقنيات درامية معينة (ما يُدعى « الأثر التغريبي ») لكي يجعل أوجه الواقع الاجتماعي التي نأخذها بوصفها مسلّمات راسخة غير مألوفة على نحو صادم ، ولكي يستنهض الجمهور ويدفعه إلى إدراك نقدي لهذه الأوجه . وبدلاً من أن أن يعنى بتعزيز إحساس الجمهور بالأمن ، فان بريخت يريد ، كما يقول ، أن « يخلق تناقضات ضمنهم » ـــ أن يزعزع قناعاتهم الراسخة، ويفكّك هوياتهم المقبولة ويجددها ، ويزيح النقاب عن الوحدة التي نشعر بها في دواخلنا باعتبارها إيديولوجيا .

ثمة نقطة التقاء أخرى للنظريات السياسية والتحليلية النفسية يمكن أن نجدها في أعمال الفيلسوفة الأنوثية جوليا كريستيفا . وفكر كريستيفا متأثّر كثيراً بلاكان ؛ مع أن مثل هذا التأثير يطرح إشكالية فعلية بالنسبة لأي أنوثي . ذلك أن النظام الرمزي الذي يكتب عنه لاكان هو في الواقع النظام الاجتماعي والجنسي البطريركي للمجتمع الطبقي

(٨) انظر ريموند وليامز ، الدراما من إبسن إلى بريخت (لندن ، ١٩٦٨) ، الخاتمة .

الحديث ، المبنيّ حول « الدال المتعالي » للقضيب ، والذي يهيمن عليه **القانون** المتجسّد بالأب . وبالتالي فليس ثمة سبيل لاحتفاء الأنوثي أو المناصر للأنوثية بالنظام الرمزي على حساب الخيالي بصورة غير نقدية : بل على العكس ، إن قمعيّة العلاقات الاجتماعية والجنسية الفعالية في هذا النظام هي بالضبط هدف النقد الأنوثي . ولذا فان كريستيفا في كتابها **ثورة اللغة الشعرية** (١٩٧٤)، لا تعارض الرمزي بالخيالي ، بل تعارضه بما تدعوه « السيميائي » Semiotic . وهي تعني بهذا نموذج أو لعب القوى التي يمكن أن نكتشفها ضمن اللغة ، والتي تمثّل ضرباً من بقايا الطور قبل– الأوديبي . فالطفل في الطور قبل – الأوديبي لا يكون قد امتلك مدخلاً إلى اللغة بعد (« infant » تعني « SPeechles ») ولكننا نستطيع أن نتخيّل دفقاً من « النزوات » أو الدوافع غير المنظّمة نسبياًعند هذه المرحلةوهويتقاطع ويتشابك مع جسده.ويمكن رؤية هذا النموذج الإيقاعي بوصفه شكلاً من اللغة ، على الرغم من أنه ليس بذي معنى بعد . ولكي تحدث اللغة ذات المعنى ، لابد من وقف وقطع هذا الدفق متغاير الخواص، ولا بد من نطقه وتحويلهإلى أقوال راسخة ، وهكذا يترافقدخول النظام الرمزي مع كبت هذه السيرورة «السيميائية». بيد أن الكبت ليس كلياً أو مطلقاً : ذلك أن « السيميائي » يمكنه أن يبقى مميّزاً ومحسوساً كنوع من الضغط النزوي أو الدفعي ضمن اللغة ذاتها ، في النبرة ، والإيقاع ، والخصائص الجسدية والمادية للّغة ، وكذلك أيضاً في التناقض ، واللا معنى ، والقطع ، والصمت والغياب . السيميائي هو «آخر » اللغة الذي ينضفر معها على نحو صميمي رغم ذلك. ولأنه ينبع من الطور قبل – الأوديبي ، فانه مرتبط بتماس الطفل مع

جسد أمه ، في حين أن الرمزي ، وكما رأينا ، مترافق مع **قانون** الأب. وهكذا فان السيميائي متّصل على نحو وثيق بالأنوثة femininty : ولكنه ليس لغة مقتصرة على النساء بأي حال من الأحوال، ذلك أنه ينشأ من مرحلة قبل – أوديبية لا تدرك أية فروق أو تمايزات في الجنس .

وتنظر كريستيفا إلى « لغة » السيميائي هذه بوصفها وسيلة لتقويض النظام الرمزي . وفي كتابات بعض الشعراء الرومانسيين الفرنسيين ومؤلّفين طليعيين آخرين ، فان هذا الدفق من التدليل يشنّ غارات متكررة على المعاني الآمنة في اللغة « الاعتيادية » ويوقع فيها الاضطراب ، فهو يضغط الدليل الألسني إلى حدّه الأقصى ، ويرفع من قيمة خصائصه النبرية ، والإيقاعية والمادية ، ويطلق لعب الدوافع اللا واعية في النصّ والتي تهدد بشطر المعاني الاجتماعية المقبولة والقارّة . والسيميائي مرن وتعددي plural ، نوع من التجاوز المبدع والملذّ للمعنى المحكم الدقيق ، ويستمدّ متعة سادية من تدمير ونقض مثل هذه الأدلة . وهو يعارض كل تدليل ثابتٍ ومتعالٍ ؛ وبما أنّ إيديولوجيات المجتمع الطبقي الحديث المُتّسم بهيمنة الرجال تتكئ في تأمين سلطتها على مثل هذه الأدلة الثابتة (الرب ، الأب ، الدولة ، النظام ، الملكية وهلمجرا) ، فان هذا الأدب يصبح نوعاً من المعادل في ميدان اللغة للثورة في مجال السياسة . وبالمثل فان هذه القوة الألسنية توقع الاضطراب في قارئ هذه النصوص أو تجعله « لا متمركزاً » ، فتطرحه في مهاوي التناقض ، غير قادر على اتخاذ أي « موقع ذاتي » بسيط ومحدد فيما يتعلّق بهذه الأعمال متعددة الأشكال . والسيميائي يوقع التشوش في كل التقسيمات المُحْكَمة بين الذكري والأنثوي – إنه شكل « ثنائي الجنس »bisexual

من الكتابة — يهدد بتفكيك كل التقابلات الثنائية المدقّقة والوسواسية التي تعيش عليها مجتمعات مثل مجتمعاتنا — لائق / غير لائق ، معيار / انحراف ، عاقل / مجنون ، لي / لك ، ساطة / طاعة .

ولعل جيمس جويس هو الكاتب الانجليزي الذي يمثّل لنظريات كريستيفا بالصورة الأشد بروزاً وإثارة للانتباه(٩) . بيد أن أوجهاً من هذه النظريات واضحة أيضاً في كتابات فيرجينيا وولف ، التي ينمّ أسلوبها الرشيق ، والمُسْهب ، والحسيّ عن مقاومة لذلك النوع من العالم الذكري الذي يرمز له الفيلسوف السيد رامزي في إلى المنارة . فعالم رامزي يعمل من خلال حقائق مجردة ، وتقسيمات حادة وجواهر ثابتة : عالم بطريركي ، حيث القضيب هو رمز اليقين ، والحقيقة المطابقة لذاتها والذي ينبغي عدم تحديه . وكما يمكن لما بعد البنيويين أن يقولوا ، فان المجتمع الحديث « متمركز على القضيب » phallocentric ؛ وهو أيضاً ، وكما رأينا ، « متمركز على العقل » logocentric ، معتقداً أنّ خطاباته يمكن أن توفّر مدخلاً مباشراً إلى حقيقة الأشياء وحضورها الكاملين . ولقد دمج ديريدا المصطلحين السابقين في تركيب واحد هو « متمركز على القضيعقل » phallogocentric ، والذي يمكن ترجمته تقريبياً إلى « واثق أكثر مما ينبغي ». وإنّ هذه الثقة الزائدة ، التي بواسطتها يصون أولئك المسيطرون على السلطة الاجتماعية والجنسية سيطرتهم ، هي التي يتحدّاها قصّ فيرجينيا وولف «السيميائي».

وهذا يطرح السؤال الذي طال نقاشه، وأثار كثيراً من الجدل في النظرية الأدبية الأنوثية، والمتعلق بما إذا كان ثمة أسلوب في الكتابة

(٩) انظر كولن ما كابي ، جيمس جويس وثورة الكلمة (لندن ، ١٩٧٨) .

أنثوي نوعياً . وكما رأينا ، فان « سيميائي» كريستيفا ليس أنثوياً **على نحو متأصّل** : بل إن معظم الكتّاب « الثوريين » الذين تناقشهم هم من الذكور . ولكن بمقدورنا أن نتوقع أنّ مثل هذه الكتابة هي إجمالاً نمطية أكثر لدى النساء ، ذلك أن « السيميائي» متعلّق بجسد الأم على نحو وثيق ، ولأن ثمة أسباب تحليلية نفسية معقّدة تدعو للاعتقاد بأن النساء يحتفظن بعلاقة أوثق بذلك الجسد قياساً بالرجال . لكن بعض الأنوثيين رفضوا هذه النظرية بشدة ، خشية أن تعيد تلفيق « جوهر نسوي » ما من نوع لا ــ ثقافي ، وربما أيضاً لا شتباههم في أن ذلك قد لا يكون سوى نسخة طنانة من النظرة الجنسانية التي مفادها أن النساء ثرثارات . وفي رأيي ، أن نظرية كريستيفا لا تنطوي بالضرورة على أية قناعة من هذه القناعات . ومن الهام أن نرى أن السيميائي ليس **بديلاً** للنظام الرمزي ، أو لغة يمكن للمرء أن يتكلّمها بدلاً من الخطاب « السويّ» أو « المعياري » : إنه بالأحرى سيرورة **ضمن** أنظمة الأدلّة العُرْفية خاصتنا ، تساءل وتنتهك حدودها . وفي النظرية اللاكانية ، كل من لا يقوى أبداً على دخول النظام الرمزي ، وعلى ترميز تجربته عبر اللغة ، سوف يصبح ذهانياً . ويمكن للمرءأن يرى السيميائي نوعاً من التخم أو الحدّ الداخلي للنظام الرمزي ؛ وبهذا المعنى فان « الأنثوي » يمكن بالمثل رؤيتهبوصفه موجوداً على مثلهذا الحدّ.ذلك أنالأنثوي هو في الوقت ذاته مبنيّ ضمن النظام الرمزي ، شأن أي جنس ، ومنفيّ إلى هوامشه مع ذلك ، ومحكوم عليه بأن يكون أدنى بالنسبة للسلطة الذكرية . إن المرأة هي في الوقت ذاته « داخل » و « خارج » المجتمع الذكري ، عضو فيه يمثلنه idealize هذا المجتمع بصورة رومانسية ومنبوذ

تتم التضحية به في الوقت ذاته . وهي في بعض الأحيان ما يقف بين الرجل والفوضى chaos ، وفي بعض الأحيان تجسيد للفوضى ذاتها . وهذا هو السبب في أنها توقع الاضطراب في التصنيفات المحكمة الدقيقة لهذا النظام regime ، فتجعل حدوده المحدّدة جيداً غائمة وضبابية . ويتم تمثيل النساءضمن مجتمع هيمنة الرجال ، ويتمّ تثبيتهن بواسطة الدليل ، والصورة ، والمعنى ، ولأنهن أيضاً « سَلْب» negative هذا النظام الاجتماعي فثمة دوماً شيء ما لديهن مُرْجأ ، فائض ، لا يقبل التمثيل ، ويرفض أن يتمّ تصويره .

وعلى هذا الأساس ، فان الأنثوي — الذي هو صيغة للكينونة والخطاب لا تتطابق بالضرورة مع النساء — يدلّ على قوة موجودة ضمن المجتمع وتعارضه في آن واحد . ولهذا الأمر تضميناته السياسية التي تعبر عنها الحركة النسائية . ويبدو أن الشكل السياسي الذي تستتبعه نظريات كريستيفا — أي الشكل السياسي الذي تستلزمه قوة سيميائية توقع الاضطراب في كل المعاني والمؤسسات الراسخة — هو نوع من الفوضوية anarchism . وإذا لم تكن مثل هذه الإطاحة المتواصلة بكل بنية ثابتة ردّاً كافياً في الميدان السياسي ، فان الافتراض الذي مفاده أن النصّ الأدبي الذي يقوّض المعنى هو نصّ « ثوري » ipsofacto * هو أيضاً غير كافٍ في المجال النظري . ومن الممكن تماماً لنصّ أن يفعل ذلك باسم لا عقلانية يمينية ما أو باسم لا شيء على الإطلاق . وسجال كريستيفا شكلاني على نحو خطر ويمكن بسهولة تحويله إلى كاريكاتور : فهل ستُسْقِط قراءة مالارميه الدولة البرجوازية ؟

(*) بطبيعته ، باللاتينية في النص الأصلي .

وبالطبع ، فان كريستيفا لا تزعم أن ذلك سيحصل ؛ ولكنها لا تصرف إلا انتباهاً ضئيلاً جداً إلى المحتوى السياسي لنصّ ما ، أي إلى الشروط التاريخية التي قام فيها بقلب وإسقاط المدلول ، والشروط التاريخية التي تمّ فيها تأويل هذا كله واستعماله . وكذلك فان تفكيك الذات الموحَّدة ليس إيماءة ثورية بحد ذاته . وتدرك كريستيفا بحق أن الفردانية البرجوازية تزدهر على مثل هذا الصنم ، لكن عملها ينزع إلى التوقف عند النقطة التي تكسّرت الذات عندها وقُذِفَتْ إلى التناقض. وبالمقابل ، فان تفكيك هوياتنا المتعينة عبر الفن لا ينفصل ، بالنسبة لبريخت ، عن ممارسة إنتاج نوع جديد كلياً من الذات الإنسانية ، التي لا تحتاج إلى معرفة التشظي الداخلي وحسب وإنما التضامن الاجتماعي أيضاً ، والتي لا تختبر وتمارس إرضاءات اللغة الليبيدية وحسب بل وإنجازات مقارعة الظالم السياسي أيضاً . إن الفوضوية أو التحررية الضمنية في نظريات كريستيفا اللمّاحة ليستالنوع الوحيد من السياسة التي يقتضيها إدراك أن النساء وأعمال أدبية « ثورية » معينة ، تطرح سؤالاً جذرياً على المجتمع القائم وذلك بدقة لأنها ترسم الحدّ الذي لا تجرؤ على المغامرة أبعد منه .

* * *

ثمة صلة بسيطة وجليّة بين التحليل النفسي والأدب من الجدير أن نُلْمِحَ إليها ختاماً . وسواء أكان صواباً أم خطأً ، فان النظرية الفرويدية تعتبر التحفيز الأساسي وراء كل سلوك بشري هو تجنّب الألم ونيل اللذة : ولذا فهي شكل مما يُسمّى فلسفياً مذهب المتعة hedonism . وكذلك فانّ السبب الذي يدفع الغالبية العظمى من البشر لقراءة القصائد،

والروايات والمسرحيات هو أنهم يجدونها مُلِذّة . وهذه واقعة واضحة نادراً ما يُشار إليها في الجامعات . ولكن لنعترف أنّ من الصعب أن نصرف بضع سنوات في دراسة الأدب داخل معظم الجامعات ونظلّ نجده مُلِذّاً في النهاية : ويبدو أن العديد من المناهج الأدبية الجامعية مبنيّة على نحو يحول دون هذه اللذّة ، وأولئك الذين يتخرّجون وهم ما يزالون قادرين على التمتّع بالأعمال الأدبية يمكن اعتبارهم إما أبطالاً أو منحرفين . وكما رأينا في هذا الكتاب ، فان كون قراءة الأدب مسعىً ممتعاً عموماً قد طرح إشكالية جدّية على أولئك الذين رسّخوه بوصفه « فرعاً » أكاديمياً أول الأمر : فاكي يكسب « **الانجليزي** » عيشه كابن عمٍّ حسن الصيت للكلاسيكيات ، كان من الضروري أن يصبح الأمر أكثر تهويلاً وإيقاعاً للكآبة في النفس. وفي تلك الأثناء ، واصل الناس ، خارج الجامعات ، التهام القصص الرومانسية ، والقصص المثيرة والروايات التاريخية دون أدنى فكرة عن أنّ قاعات الوسط الأكاديمي كانت تُحْدِق بها ضروب القلق هذه .

وإنه لمن أعراض هذا الوضع الغريب أنّ كلمة « لذّة » قد اكتسبت معاني إضافية مُتَفَهِّهة ؛ حيث أصبحت حقاً كلمة أقل جدّية من أن نعتبرها « جدّية» . ويبدو أن قولنا أننا نجد قصيدة ما ممتعةً قد أصبح قولاً نقدياً أقل قبولاً من إعلان أننا نراها عميقة أخلاقياً . كما أصبح من الصعب ألا نشعر بأن الكوميديا أمر أكثر سطحية من التراجيديا . ويبدو أن ليس ثمة متّسع كافٍ لنظرية وافية عن اللذّة بين الرؤوس الكيمبرجية المدوّرة التي تتكلم بصورة مروّعة عن « الجِديّة الأخلاقية» ، وبين الفرسان الأوكسفورديين الذين يجدون جورج إليوت « مسلّية».

بيد أن التحليل النفسي هو ، من بين أشياء أخرى ، هذه النظرية بالضبط : فأسلحته الفكرية المُشْرَعة موجّهة إلى سبر أمور أساسية مثل ما يجده الناس مرضياً وما لايجدونه كذلك ، وكيف يمكنهم أن يتحرروا من بؤسهم ويصبحوا أكثر سعادة . وإذا ما كانت الفرويدية عاماً ، معنيّاً بتحليل موضوعي للقوى النفسية ، فانها علم ملتزم بانعتاق الكائنات البشرية مما يحبط تحققها ورفاهها . إنها نظرية في خدمة ممارسة تحويلية ، توازي في هذا الجانب السياسة الراديكالية . وهي تدرك أن اللذّة والتنغيص أمور معقدة إلى أبعد حد ، بخلاف ذلك النوع من الناقد الأدبي التقليدي الذي لايجد في الأقوال المتعلقة بميل أو نفور شخصي سوى مسائل « ذوق » يستحيل تحليلها أبعد من ذلك . فأن تقول إنك استمتعت بالقصيدة هو ، بالنسبة لهذا الناقد ، نقطة النقاش النهائية ؛ أما بالنسبة لنوع آخر من الناقد ، فان هذا القول هو بالضبط النقطة التي يبدأ بها النقاش .

ولست أشير بهذا إلى أن من الممكن للتحليل النفسي وحده أن يقدم المفتاح لإشكاليات القيمة واللذة الأدبيتين . فنحن نميل إلى قطعة معينة من اللغة أو ننفر منها ليس بسبب لعب الدوافع اللا واعية التي تثيرها فينا وحسب ، وإنما بسبب التزامات وميول واعية معينة نتقاسمها أيضاً . وثمة تفاعل معقد بين هاتين المنطقتين ، تفاعل يحتاج للتوضيح من خلال التفحّص المفصّل لنصّ أدبي محدد(١٠) . ويبدو أن إشكاليات القيمة

(١٠) انظر مقالتي « الشعر ، اللذة والسياسة : « عيد الفصح ١٩١٦ » لييتس » في جريدة Formations (لندن ، عدد قادم .

واللذّة الأدبيتين تكمن في مكان ما عند التقاء التحليل النفسي ، والألسنية والايديولوجيا ، ولم يُنْجزَ هنا حتى الآن سوى القليل من العمل . بيد أن ما نعرفه عن سبب تمتّع شخص ما بترتيبات الكلام على نحو معين هو أكثر مما يظنه النقد الأدبي العرفي بكثير .

وأهم من ذلك ، أن فهــم اللذّات والتنغيصات التي يجنيها القراء من الأدب فهماً دقيقاً ، يمكننا من القاء ، ضوء متواضع ولكنه هام على بعض إشكاليات السعادة والبؤس الأكثر إلحاحاً . وواحد من أخصب التقاليد التي انبثقت عن كتابات فرويد الخاصة هو تقليد بعيد كل البعد عن اهتمامات لاكان : إنه شكل من العمل التحليلي النفسي — السياسي المنهمك في مسألة السعادة بالصورة التي تؤثر فيهاعلى مجتمعات كاملة.ومن الأمثلة البارزةعلى ذلك أعمال المحلل النفساني الألماني ولهلم رايش ، وكتابات هربرت ماركوز وأعضاء آخرين في ما يُسمّى مدرسة فرانكفورت للبحث الاجتماعي (١١) . إننا نعيش في مجتمع يُكْرِهنا من جهة أولى على السعي خلف إرضاء عاجل، ويفرض من جهة أخرى على كل فئات السكان إرجاءاً للتحقيق لا ينتهي . ومجالات الحياة الاقتصادية ، والسياسية والثقافية تصبح

(١١) انظر ويلهلم رايش ، سيكولوجيا الجماهير في الفاشية (هارموندزورث ، ١٩٧٥) ، هربرت ماركوز ، إيروس والحضارة (لندن ، ١٩٥٦) ، والانسان ذو البعد الواحد (لندن ، ١٩٥٨) ، وانظر أيضاً ، تيودور أدورنو ، الشخصيةالسلطوية (نيويورك ، ١٩٥٠) ، ومن أجل عرض عن أدورنو ومدرسة فرانكفورت ، مارتن جاي ، الخيال الديالكتيكي (بوسطن ، ١٩٧٣) ، جيليان روس ، علم الميلانخولي : مدخل إلى فكر تيودور أدورنو (لندن ، ١٩٧٨) ، وسوزان بك — مورس ، أصل الديالكتيك السلبي (هاسوكس ، ١٩٧٧) .

« إيروسية » ، مكتظةً بسلع مغرية وصور تخطف الأبصار ، بينما تزداد العلاقات الجنسية بين الرجال والنساء مرضاً واضطراباً . والعدوان في هذا المجتمع ليس مجرد قضية تنافس أخوي . بل يصبح إمكانية متزايدة للتدمير الذاتي النووي،دافع الموت الذي أصبح شرعياً بوصفه استراتيجية عسكرية . أما الإشباعات السادية للسلطة فلا يضاهيها سوى الخضوع المازوخي من قبل الذين لا سلطة لهم . وفي مثل هذا الشرط ، يأخذ عنوان كتاب فرويد **علم النفس المرضي للحياة اليومية** معنى جديداً مشؤوماً. أما الأسباب التي تجعلنا بحاجة إلى البحث في ديناميات اللذّة والتنغيص فهي حاجتنا لمعرفة كم من الكبت وتأجيل التحقيق يمكن أن يتحمّل المجتمع ؛وكيف يمكن للرغبة أن تتحول من غايات نعتبرها ذات قيمة إلى غايات نعتبرها تافهة ونحطّ من قيمتها ؛ وكيف يحصل أن يكون البشر مهيئين في بعض الأحيان لمعاناة القمع والإهانة ؛ وما هي الحدود التي من المحتمل أن يتوقف عندها مثل هذا الخضوع . ويمكننا أن نتعلم من النظرية التحليلية — النفسية الكثير عن السبب الذي يدفع معظم الناس إلى تفضيل جون كيتس على لي هَنْت ؛ ويمكننا أن نتعلم الكثير أيضاً عن طبيعة « حضارة تترك عدداً كبيراً جداً من المساهمين فيها غير مشبعين وتسوقهم إلى التمرد ، (....) لم ولن تكون جديرة بفرصة بقاء مديد » .

* * *

خاتمة

النقد السياسي

نظرنا في سياق هذا الكتاب إلى عدد من إشكاليات النظرية الأدبية. بيد أن السؤال الأشد أهمية لم تتمّ الإجابة عليه بعد . ماهو **الغرض** من النظرية الأدبية ؟ لماذا نزعج أنفسنا بها أصلاً ؟ أليس في هذه الدنيا قضايا أعظم شأناً من السنن ، والدالاّت والذوات القارئة ؟

دعونا ننظر إلى واحدة وحسب من هذه القضايا . لقد قُدِّر ، في الوقت الذي أكتب فيه ، أنّ في العالم أكثر من ٦٠,٠٠٠ رأس نووي حربي ، وكثير منها يمتلك قدرة أعظم ألف مرة من قدرة القنبلة التي دمّرت هيروشيما . وإمكانية استخدام هذه الأسلحة في غضون حياتنا تتنامى باضطراد .وتبلغ الكلفة التقديرية لهذه الأسلحة ٥٠٠ بليون دولار في العام،أو ١,٣ بليون دولار في اليوم .و يمكن لخمسة بالمئة من هذا المبلغ—أي ٢٥ بليون دولار—أن تخفف إلى حد بعيد، وبشكل أساسي من مشاكل العالم الثالث المُعْدَم . وكل من يعتقد أن

النظرية الأدبية أكثر أهمية من مثل هذه الأمور لا بدّ أن يُعتبَر غريب الأطوار نوعاً ما ، ولكن ربما كانت أطواره أقل غرابة من أولئك الذين يعتبرون أن الموضوعين قد يكونا متعالقين بصورة ما . فما علاقة السياسة الدولية بالنظرية الأدبية ؟ ولماذا هذا الإلحاح العنيد على جرّ السياسة إلى النقاش ؟

في الحقيقة ، ليس ثمة حاجة لجرّ السياسة إلى النظرية الأدبية : فهي موجودة هناك منذ البداية ، شأن الرياضة في جنوب إفريقيا . وأنا لا أعني بالسياسي سوى الطريقة التي ننظّم بها حياتنا الاجتماعية معاً ، وعلاقات السلطة التي ينطوي عليها ذلك ؛ وما أحاول أن أُظهره في هذا الكتاب هو أن تاريخ النظرية الأدبية الحديثة جزء من التاريخ السياسي والايديولوجي لحقبتنا . فمنذ بيرسي بيش شيللي حتى نورمان . ن . هولاند ، والنظرية الأدبية مرتبطة بالقناعات السياسية والقيم الايديولوجية على نحو لا يقبل الانفصال . والحقيقة أن النظرية الأدبية ليست موضوع بحث فكري بحكم حقها الخاص بقدر ما هي منظور محدد نرى فيه إلى تاريخ عصرنا . ومن المفترض ألا يكون هذا مدعاة للدهشة أبداً . ذلك أن أية نظرية معنّية بالمعنى ، والقيمة ، واللغة ، والشعور والتجربة الانسانية سوف تتورط حتماً مع قناعات أعرض وأعمق عن طبيعة الأفراد والمجتمعات الانسانية ، وإشكاليات السلطة والجنسية ، وتأويلات التاريخ الماضي ، وتحولات الحاضروآمال المستقبل . وليست المسألة مسألة أسف لأن الأمر هو هكذا ، ليست مسألة لوم النظرية الأدبية لأنها متورطة في مثل هذه القضايا ، بخلاف نوع من النظرية الأدبية « الخالصة » والتي يمكن أن تكون في حِلّ من هذه القضايا . إنّ مثل هذه النظرية الأدبية « الخالصة » هي أسطورة أكاديمية :

وبعض النظريات التي تفحّصناها في هذا الكتاب لا تظهر إيديولوجيتها في أي مكان آخر بالوضوح الذي تظهر به في محاولاتها تجاهل التاريخ والسياسة تجاهلاً كلياً . ولا يُفْتَرَض بنا أن نلوم النظريات الأدبية لكونها سياسية ، بل لكونها كذلك على نحو خفيّ أو لا واعٍ تماماً — للتعمية التي تقوم بها بوصفها مذاهب « تقنية » ، « بدهيّة » ، « علمية » أو « شمولية » صحيحة في حين يمكن بتأمل بسيط رؤية أنها تتعلّق بالمصالح المحددة لجماعات بشرية محددة في أزمنة محددة وتعززها . وعنوان هذا القسم ، « خاتمة : النقد السياسي » ، لم أقصد منه أن يعني : « أخيراً ، بديل سياسي » ؛ بل قصدت : « وختاماً فان النظرية الأدبية التي تفحّصناها هي سياسية » .

بيد أن الأمر لا يقتصر على أن مثل هذه الانحيازات خفية أو لا واعية. ففي بعض الأحيان ، كما هو الحال مع ماتيو أرنولد ، لا تكون كذلك ، وفي أحيان أخرى ، كما هو الحال مع ت . س . إليوت ، تكون خفيّة فعلاً لكنها ليست لا واعية أبداً . وما نعترض عليه ليس واقعة أن النظرية الأدبية سياسية ، ولا واقعة أن نسيانها المتكرر لذلك ينزع إلى التضليل : ما نعترض عليه حقاً هو طبيعة سياستها . ويمكن اختصار هذا الاعتراض بالقول إن الغالبية العظمى من النظريات الأدبية التي أوجزناها في هذا الكتاب ساندت افتراضات نظام السلطة الذي وصفتُ للتوّ بعضاً من عواقبه الراهنة ولم تجابهها . وأنا لا أعني بذلك أن ماتيو أرنولد دعم الأسلحة النووية ، أو أنه ليس ثمة عدد كبير من النظريات الأدبية التي تخرج بطريقة أو بأخرى على نظام يزداد فيه البعض ثراءً من أرباح الأسلحة بينما يتضوّر آخرون جوعاً على قارعة الطريق .

وأعتقد أن كثيراً من المنظّرين الأدبيين والنقّاد ، وربما معظمهم، يزعجهم هذا العالم الذي ما تزال الرأسمالية الغربية تستغلّ بعض اقتصاداته وتشلّها بالديون ، بعد أن تركتها أجيالٌ من الاستغلال الكولونيالي راكدة ومنكفئة ، وأنّ بعض النظريات الأدبية لا تصادق على مجتمع مثل مجتمعنا ، حيث تتركّز ثروة خاصة ضخمة في أيدي أقلّية بالغة الصغر ، في حين تتمّ الإطاحة بالخدمات الانسانية من تعليم ، وصحة ، وتثقيف واستجمام والّتي تستفيد منها الغالبية العظمى . لكن الأمر هو أنهم لا يعتبرون أن للنظرية الأدبية أية صلة بمثل هذه الشؤون . أما من جهتي ، وكما أشرت ، فأرى أن للنظرية الأدبية صلة خاصة وثيقة جداً بهذا النظام السياسي : فقد أسهمت ، بدرايةٍ أو بغيرها ، في إسناد وتعزيز افتراضات هذا النظام .

قلنا إن الأدب مرتبط بصورة حيوية بأوضاع البشر الحياتية : فهو ملموس وليس مجرداً ، يبدي الحياة بكل تنوعها الخصب ، وينبذ البحث المفهومي العقيم مقابل الشعور بما هو حيّ وتذوّقه . والمفارقة أن النظرية الأدبية الحديثة هي سرد للفرار من مثل هذه الوقائع إلى سلسلة لا نهاية لها من البدائل : القصيدة بحد ذاتها ، المجتمع العضوي ، الحقائق الأزلية ، الخيال ، بنية العقل الانساني ، الأسطررة ، اللغة وهلمجرا . ومثل هذا الفرار من التاريخ يمكن فهمه جزئياً كنوع من من ردّ الفعل على النقد العتيق ، ذي الفهم الاختزالي للتاريخ والذي كان سائداً في القرن التاسع عشر ؛ لكنّ تطرّف ردّ الفعل هذا يبقى لافتاً للانتباه على الرغم من ذلك . والحقيقة أنّ **تطرّف** النظرية الأدبية ، أي رفضها الاعتراف بالوقائع الاجتماعية والتاريخية رفضاً عنيداً،

وشاذاً ، وواسع الحيلة دوماً ، هو الذي يصدم دارس وثائقها في الغالب ، على الرغم من أن مصطلح « التطرف » قد شاع استخدامه أكثر لأولئك الذين يسعون إلى لفت الانتباه إلى دور الأدب في الحياة الفعلية . بيد أن النظرية الأدبية تكشف عن تورطها اللا واعي غالباً مع الإيديولوجيات الحديثة ، حتى حين تتحاشاها ، وهكذا تنمّ عن نخبويتها ، أو جنسانيتها أو فردانيتها في اللغة « الجمالية » أو « غير السياسية » عينها التي تجد من الطبيعي أن تستخدمها للنصّ الأدبي . وهي تزعم ، أساساً ، أن في مركز العالم ثمة النفس الفردية المتأملة ، منحنيةً فوق كتابها ، مكافحةً لكي تحقق تماساً مع التجربة ، أو الحقيقة ، أو الواقع ، أو التاريخ أو التقليد . وبالطبع ، فان ثمة أشياء أخرى مهمة — فهذا الفرد هو في علاقة شخصية بآخرين ، ونحن دوماً أكثر من مجرد قرّاء بكثير — لكن الملحوظ هو أن هذا الوعي الفردي ، بحلقة علاقاته الصغيرة ، غالباً ما ينتهي محكّاً لكل شيء آخر . كما تزعم أيضاً أننا كلما ابتعدنا عن الداخل الغني للحياة الشخصية ، والذي يشكّل الأدب مثالاً بارزاً له ، أصبح الوجود أكثر رتابة ، وآلية وتجرّداً عن الشخصية . وهذه نظرة تكافىء في المجال الأدبيما يدعى في الميدان الاجتماعي فردانيةً تملّكية : تعكس قيم نظام سياسي يُخْضِع اجتماعية الحياة البشرية للمشروع الفردي المنعزل .

لقد بدأتُ هذا الكتاب بمحاولة لتبيان أن الأدب ليس موجوداً . فكيف يمكن للنظرية الأدبية أن توجد إذاً ؟ ثمة طريقتان مألوفتان يمكن بهما لأية نظرية أدبية أنتقدّم ذاتها مع غاية وهوية مميزتين.فاما أن تعرِّف ذاتها تبعاً لمناهجها الخاصة في البحث ، أو أن تعرِّف ذاتها تبعاً للموضوع الخاص الذي تبحث فيه . وأية محاولة لتعريف نظرية أدبية تبعاً لمنهج

مميّز هي محاولة محكومة بالفشل . فمن المفترض بالنظرية الأدبية أن تفكّر في الأدب والنقد الأدبي ، ولكن دعونا ننظر فقط إلى عدد المناهج المتضمّنة في النقد الأدبي . حيث يمكنك أن تناقش طفولة الشاعرة وإصابتها بمرض الربو ، أو أن تتفحّص استخدامها الخاص للنحو والقواعد ؛ ويمكنك أن تصغي إلى حفيف الحرير في هسهسة حروف السين ، أو أن تسبر ظاهرات القراءة ، أو أن تعلّق العمل الأدبي بحالة الصراع الطبقي أو أن تبحث عن عدد النسخ المباعة من هذا العمل . وليس بين هذه المناهج أي شيء مشترك ذي دلالة مهما يكن . والحقيقة أنها تشترك مع « فروع » أخرى – مثل الألسنية ، والتاريخ ، وعلم الاجتماع وما إلى ذلك – بأكثر مما تشترك به مع بعضها بعضاً . ومن وجهة نظر منهجية ، فان النقد الأدبي ليس مبحثاً non—subject وإذا ما كانت النظرية الأدبية نوعاً من « الميتانقد » ، أي تأمل نقدي في النقد ، فان النتيجة عندئذ أنها هي أيضاً ليست مبحثاً .

وربما كان علينا ، إذاً ، أن نلتمس وحدة الدراسات الأدبية في مكان آخر . ولعل النقد الأدبي والنظرية الأدبية ، يعنيان أي نوع من الكلام (بمستوى معين من « الكفاءة » ، طبعاً) في موضوع يدعى الأدب. ولعل الموضوع ، وليس المنهج هو الذي يميّز ويعيّن حدود هذا الخطاب . وطالما أن ذلك الموضوع يبقى راسخاً نسبياً ، فان بامكاننا أن ننتقل باضطراد من مناهج سيَرِيّة (بيوغرافية) إلى مناهج اسطورية (ميثولوجية) إلى مناهج سيميائية ونظلّ نعرف أين نحن . ولكن الأدب ، وكما حاولت أن أبيّن في المدخل ، لا يتمتّع بمثل هذا الرسوخ . ووحدة الموضوع خادعة شأن وحدة المنهج . و « الأدب » ، كما علّق مرةً رولان بارت ، « هو ما يتمّ تعليمه » .

ولعل من الواجب ألاّ يقلقنا كثيراً هذا الافتقار إلى وحدة منهجية في الدراسات الأدبية . فالشخص الذي يعرّف الجغرافيا أو الفلسفة ، ويميّز بدقة بين علم الاجتماع والأنثروبولوجيا أو يقدّم تعريفاً مقتضباً لـ « التاريخ » هو ، في النهاية ، شخص متهوّر . وربما كان علينا أن نحتفي بتعدديّة المناهج النقدية ، فنتخذ موقفاً متسامحاً وواسع الأفق ونبتهج لتحررنا من طغيان أي نهج مفرد . بيد أن علينا ، وقبل أن نغتبط كثيراً ، ملاحظة أنّ ثمة إشكاليات معينة هنا هنا أيضاً . والشيء الأول هو أن هذه المناهج ليست جميعاً منسجمة مع بعضها بعضاً . ومهما حاولنا أن نكون ذوي عقول حرة ، في مسعى لجمع البنيوية ، وعلم الظاهرات والتحليل النفسي فان من المحتمل أن يؤدي ذلك إلى انهيار عصبي أكثر مما يؤدي إلى مهنة أدبية لامعة . وأولئك النقّاد الذين يستعرضون تعدديتهم يستطيعون فعل ذلك عادةً لأن المناهج التي يحسبونها مختلفة ليست في النهاية مختلفة إلى هذا الحدّ . والشيء الآخر ، هو أن بعض هذه « المناهج » لا تكاد تكون مناهج على الإطلاق . وكثير من نقّاد الأدب لا تروق لهم فكرة المنهج برمّتها ويفضلون العمل من خلال الومضات والأحاسيس الباطنية ، وضروب الحدْس والإدراك المفاجيء . ولعل من حسن الحظ أن هذه الطريقة في العمل لم تتسرّب بعد إلى الطب أو هندسة الطيران ؛ ولكن علينا مع ذلك ألاّ نأخذ هذا التبرّؤ المتواضع من المنهج بجدية كاملة ، ذلك أن مالديك من ومضات وأحاسيس باطنية تعتمد على بنية كامنه من الافتراضات الراسخة في الغالب رسوخ افتراضات أي بنيويّ . ومن الملاحظ أن هذا النقد « الحدْسي » ، الذي لا يستند إلى « منهج »

وإنما إلى « حساسية ذكية » ، لا يحدس عادة بحضور القيم الايديولوجية في الأدب . مع أنه ، تبعاً لحساباته الخاصة ، ليس ثمة سبب يمنعه من ذلك . ويبدو أن بعض النقاد التقليديين يحتملون تبنّي الآخرين للنظريات ولكنهم ، من جهتهم، يفضلون قراءة الأدب « مباشرة » . أي، بعبارة أخرى ، دون أن يتوسط بينهم وبين النصّ أية ميول نظرية أو إيديولوجية : فأن تصف عالم جورج إليوت بأنه عالم « استقالة ناضجة » ليس أمراً إيديولوجياً ، أما أن تعلن أنه يتكشّف عن تهرب وتسوية فذلك إيديولوجي . ولذا فانّ من الصعب توريط مثل هؤلاء النقّاد في نقاش حول التصورات الإيديولوجية المسبقة ، لأن سلطة الايديولوجيا عليهم لاتبرز في أي مكان آخر بقدر بروزها في اقتناعهم الصادق بأن قراءاتهم « بريئة » . إن ليفيس هو من كان « مذهبياً » في مهاجمته ملتون ، وليس سي . س . ليويس في دفاعه عنه ؛ والنقاد الأنوثيون هم الذين يلحون على ربط الأدب بالسياسة بتفحصّهم صوراً جنسانية في القصّ ، أما النقاد العرفيون فليسوا سياسيين في محاولتهم إثبات أن كلاريسا في رواية ريتشاردسون مسؤولة عن اغتصابها إلى حد بعيد .

إن كون بعض المناهج النقدية أقلّ منهجيةً من غيرها هو أمر يؤدي إلى بعض الارتباك لدى التعدديين الذين يعتقدون أن ثمة شيئاً من الحقيقة في كل شيء . (لهذه التعددية النظرية نتيجتها السياسة المرتبطة بها أيضاً . فسعيك إلى فهم وجهات النظر كمها غالباً ما توحي بأنك أنت نفسك فوق وجهات النظر أو في منتصفها على نحو نزيه ، كما أن سعيك الى التوفيق بين وجهات النظر المتصارعة ينطوي على رفضٍ

لحقيقة أنّ بعض الصراعات لا يمكن حلّها إلا لمصلحة طرف واحد وحسب) . ويكاد النقد الأدبي أن يكون مختبراً جلس فيه بعض من هيئة الأساتذة بمعاطفهم البيضاء إلى لوحات التحكّم ، بينما راح آخرون يقذفون الطباشير في الهواء أو يلعبون النقش والطغراء . هواة نيّقون يتنافسون مع محترفين ذوي أنوف شامخة ، وبعد قرن أو ما يقاربه من « **الانجليزي** » لم يقرروا بعد إلى أي معسكر ينتمي المبحث حقاً . وهذه المعضلة هي نتاج التاريخ الخاص لـ **الانجليزي** ، ولا يمكن البتّ فيها في الواقع لأن المسألة أكثر بكثير من مجرد صراع على المناهج أو الافتقار إليها . إن السبب الحقيقي لكون التعدديين مفكرين رغبويين هو أنّ المُخْتَلَف عليه في النزاع بين النظريات أو « اللانظريات » الأدبية المختلفة هو استراتيجيات ايديولوجية متنافسة متعلقة بمصير الدراسات الانجليزية ذاته في المجتمع الحديث . ومشكلة النظرية الأدبية هي أنها لم تستطع أن تتجاوز الايديولوجيات المهيمنة في الرأسمالية الصناعية المتطورة ولا أن تلتحق بها. وهكذا سعت الإنسانوية الليبرالية، بنفورها من الكلّية Wholeness التكنوقراطية ورعايتها لكلّية روحية في عالم معادٍ ، إلى معارضة هذه الايديولوجيات أو إلى تعديلها على الأقل ؛ وحاولت أصناف من الشكلانية والبنيوية اقتباس العقلانية التكنوقراطية في هذا المجتمع فاندمجت به . أما نورثروب فراي والنقّاد الجدد فقد ظنّوا أنهم قد نجحوا في توليف الأثنين ، ولكن كم يبلغ عدد طلاب الأدب الذين يقرؤونهم اليوم ؟ لقد تضاءلت الانسانوية الليبرالية إلى ضمير عنين للمجتمع البرجوازي ، دمث ، وحساس وعقيم ؛ أما البنيوية فقد مضت بهذا القدر أو ذاك إلى المتحف الأدبي ؛

وعنّة الانسانوية الليبرالية هي عَرَض Symptom لعلاقتها المتناقضة في جوهرها بالرأسمالية الحديثة . فعلى الرغم من أنها تشكّل جزءاً من الايديولوجيا « الرسمية » لهذا المجتمع ، وعلى الرغم من أن « الانسانويين » ينتجون هذه الايديولوجيا ، إلا أن هذا النظام الاجتماعي الذي توجد فيه ليس لديه سوى وقت ضئيل جداً لينفقه عليها . فمن الذي يهتّم في وزارة الخارجية أو غرفة اجتماعات ستاندارد أويل بفرادة الفرد ، أو الحقائق الثابتة للشرط البشري أو الأنسجة الحسية للتجربة الحية ؟ إن رفع الرأسمالية قبعتّها إجلالاً للفنون هو نفاق واضح ، اللهم إلا حين يمكنها أن تعلّقها على جدرانها بوصفها تثميراً مالياً مضموناً . بيد أن الدول الرأسمالية تواصل دفع الأموال لأقسام التعليم العالي الانسانوية ، ومع أن هذه الأقسام تكون عادة في رأس قائمة القطع البربري عندما تدخل الرأسمالية واحدة من أزماتها الدورية ، فان من المشكوك به أن يكون النفاق وحده ، أي الخوف من الظهور بمظهرهاالحقيقي الماديّ الكاره للفنون والآداب ، هو ما يفرض هذا الدعم الذي يُضَنّ به . والحقيقة هي أن الإنسانوية الليبرالية هي في الوقت ذاته عقيمة جداً وأفضل إيديولوجية عن « الانسان » يمكن للمجتمع البرجوازي الحالي أن يجنّدها . و « الفرد الفريد » هام حقّاً حين يتعلّق الأمر بالدفاع عن حقّ المقاول في جني الأرباح بينما هو يقذف البشر رجالاً ونساءً خارج العمل ؛ وأن يكون للفرد « حق الاختيار » هو أمر واجب مهما كان الثمن ، شريطة أن يعني ذلك حق شراء المرء لطفله تعليماً خصوصياً باهظ التكلفة بينما يُحْرَم الأطفال الآخرون من وجباتهم المدرسية ، فما بالك بحقوق النساء في تقرير

ما إذا كُنّ يردن أطفالاً أم لا . أما « حقائق الشرط الانساني الثابتة» فتشتمل على حقائق مثل الحرية والديمقراطية ، الجوهران اللذان تجسدهما طريقتنا الخاصة في الحياة . وتبقى « الأنسجة الحسية للتجربة الحيّة » والتي يمكن ترجمتها تقريبياً إلى ارتكاس من الأحشاء — الحكم على الأشياء تبعاً للعادة ، والهوى و « الحس السليم » ، وليس تبعاً لطقم « نظري جاف» ، وغير ملائم من الأفكار المُخْتَلف عليها . وثمة متّسع ، في النهاية ، للعلوم الانسانية ، وذلك بقدر ما يحتقرها أولئك الذين يحرسون حريتنا وديمقراطيتنا .

إن أقسام الأدب في التعليم العالي هي ، إذاً ، جزء من الجهاز الايديولوجي للدولة الرأسمالية الحديثة . وهي أجهزة ليست موثوقة تماماً ، ذلك أن العلوم الانسانية تحتوي على كثير من القيم ، والمعاني والتقاليد المتناقضة مع الأولويات الاجتماعية لتلك الدولة ، وغنية بأنواع الحكمة والتجربة البعيدة عــن أفهامها . والشيء الآخر ، هــو أنك إذا ما أتحت لِكَمّ كبير من الشباب ألاّ يفعلوا شيئاً لبضع سنوات سوى قراءة الكتب ونقاش بعضهم بعضاً فمن الممكن ، في ظروف تاريخية معنية ، ألاّ يكتفوا بوضع بعض القيم المنقولة إليهم موضع تساؤل بل يشرعوا في استنطاق السلطة التي تمّ النقل من خلالها . وليس ثمة ضرر بالطبع من وضع الطلاب موضع تساؤل تلك القيم المنقولة إليهم : ووجوب أن يفعلوا ذلك هو في الحقيقة جزء من المعنى الفعلي للتعليم العالي . كما أن التفكير المستقل ، والمعارضة النقدية والجدل المُعَقْلَن هي جزء من قوام التعليم الإنساني ذاته ؛ ونادراً ما يطالبك أحد ، كما أشرتُ من قبل ، بأن تتوصل مقالتك في تشوسر أو

بودلير إلى نتائج معينة محددة مسبقاً . وكل ماهو مطلوب منك أن تتعامل مع لغة محددة بطرائق مقبولة . وحصولك من الدولة على شهادة اختصاصي في الدراسات الأدبية هو أمر يتعلّق بقدرتك على الكلام والكتابة بطرائق معينة . فهذا ما يتمّ تعليمه ، وتُجرى به الامتحانات وتُمْنَح عليه الشهادات ، وليس ما تفكّر به أو تعتقده شخصياً . وما دمتَ قادراً على التكلّم بهذه اللغة المحددة ، يمكنك أن تفكر أو تعتقد بما تريد ، ذلك أنّ ما يتم التفكير به يبقى مغلولاً إلى اللغة . وما من أحد معنّي على نحو خاص بما تقوله ، أو بالمواقف المتطرفة ، أو المعتدلة ، أو الراديكالية أو المحافظة التي تتخذها ، شرط أن تكون منسجمة مع شكل نوعي من الخطاب ، ويمكن نطقها من ضمنه . الأمر الذي لا يمكن أن يتمّ لمعاني ومواقف معينة . وبعبارة أخرى ، فان الدراسات الأدبية هي مسألة الدالّ ، وليست مسألة المدلول . وأولئك المُستَخدمون لتعليمك هذا الشكل من الخطاب سوف يتذكرون ما إذا كنتَ قادراً على التكلّم ببراعة أم لا حتى بعد فترة طويلة من نسيانهم ما قلته .

وهكذا ، فانّ النظريات الأدبية ، والنقّاد والمدرّسين ، ليسوا ملتزمين بمذهب بقدر ماهم قيمّون على خطاب . ومهمتهم هي صيانة هذا الخطاب ، ونشره وترصينه بوصفه ضرورة ، والدفاع عنه ضد أشكال الخطاب الأخرى ، وكسب منتسبين جدد وتحديد ما إذا كانوا بارعين في استخدامه أم لا . وهذا الخطاب ليس له أي مدلول محدد ، دون أن يعني ذلك أنه لايجسّد أية افتراضات : إنه بالأحرى شبكة من الدالاّت قادرة على تغليف حقل كامل من المعاني ، والموضوعات

والممارسات . واختيار قطع معينة من الكتابة يتمّ تبعاً لكونها أكثر إذعاناً لهذا الخطاب من غيرها ، فتشكّل هذه القطع ما يعرف باسم الأدب أو « الناموس الأدبي » . أما اعتبار هذا الناموس ثابتاً تماماً ، بل وأزلياً في بعض الأحيان ، فهو يدعو إلى السخرية ، لأن هذا الخطاب النقدي الأدبي يمكنه ، إذا شاء ، أن يحوّل اهتمامه إلى أي نوع من الكتابة ، ما دام لا يمتلك أي مدلول محدد . وحتى بعض أولئك الأشد حماساً في دفاعهم عن الناموس يُظْهِرون من حين إلى آخر أن هذا الخطاب يمكن أن يعمل على كتابة « لا أدبية » . وهذا ، في الحقيقة ، هو ارتباك النقد الأدبي ، حيث يحدد لنفسه موضوعاً خاصاً ، هو الأدب ، في حين يتجلّى بوصفه طقماً من التشكيلات الخطابية التي لا تملك مبرراً للاقتصار على ذلك الموضوع . فإذا لم يكن لديك في حفلة شيء أفضل لتفعله يمكنك القيام بتحليل نقدي أدبي لها ، فتتكلّم عن أساليبها وأجناسها ، وتُميّز فروقاتها الدقيقة ذات الدلالة أو تقوم بتشكيل أنظمة الأدلة الخاصة بها . ويمكن البرهنة تماماً أن هذا « النصّ » غنّي شأنه شأن واحد من أعمال الناموس ، وأن تشريحه النقدي المفصّل أصيل تماماً شأنه شأن التشريح النقدي لشكسبير . وهكذا إما أن يعترف النقد الأدبي بأنه قادر على التعامل مع الحفلات تماماً كما هو قادر على التعامل مع شكسبير ، وهو في أي من الحالين مهدّد بخطر فقدان هويته علاوةً على موضوعه ؛ أو أن يقرّ بأنّ من الممكن تحليل الحفلات تحليلاً شائقاً شرط أن يُدعى هذا شيئاً آخر : ربما الإثنوميتودولوجيا ، أو الفينومينولوجيا الهيرمنيوتيكية . ويزعم الخطاب النقدي أن اهتمامه الخاص هو الأدب لأن هذا الأخير أكثر قيمة ومردوديّة من أيّ من النصوص الأخرى التي يمكنه أن يعمل عليها . وسيئّة هذا الزعم أنه غير

صحيح : فكثير من الأفلام والأعمال الفلسفية هي أرفع قيمةً من كثيرٍ مما يُضمَّن في « الناموس الأدبي » . وهي ليست قيمةً بمعنىً مختلف عن المعنى الذي يحدده النقد لمصطلح القيمة : إذْ يمكنها تقديم موضوعات قيمةً بهذا المعنى بالضبط . وإقصاؤها عمّا يُدْرس ليس ناجماً عن كونها غير « مذعانة » للخطاب : إنما المسألة مسألة السلطة الاعتباطية للمؤسسة الأدبية .

وثمة سبب آخر لعجز النقد الأدبي عن تبرير اقتصاره على أعمال معينة بالاستناد إلى « قيمتها » ، وهو أن هذا النقد جزء من مؤسسة أدبية تُصنّف هذه الأعمال بوصفها قيمةً أصلاً . فليست الحفلات وحدها بحاجة لأن تُجْعَل موضوعات أدبية ذات شأن من خلال معالجتها بطرائق نوعية ، وإنما شكسبير أيضاً . ذلك أن شكسبير ليس أدباً عظيماً في الأصل ، ومن ثم تنجح المؤسسة باكتشافه : وإنما هو أدب عظيم لأن المؤسسة تصنّفه على هذا النحو . وهذا لا يعني أنه ليس أدباً عظيماً « حقّاً » — ذلك شأنُ آراء الناس به — فليس ثمة أدب لكي يكون عظيماً « حقّاً » ، أو لكي يكون أيّ شيء « حقّاً » ، باستقلال عن الطرائق التي تتمّ بها معالجة تلك الكتابة ضمن أشكال نوعية من الحياة الاجتماعية والمؤسسية . وثمة عدد من الطرائق لا يُحصى لمناقشة شكسبير ، ولكنها لا تُعْتَبَرُ جميعاً طرائق نقدية أدبية . ولعل شكسبير نفسه ، وأصدقاؤه ، وممثلوه ، لم يتكلموا عن مسرحياته بطرائق نعتبرها نقدية أدبية . ولعل بعض الأقوال الأشد أهمية والتي يمكن قولها عن الدراما الشكسبيرية لن تُعْتبر من النقد الأدبي . ذلك أن النقد الأدبي ينتقي ، ويعالج ، ويصوّب ويعيد كتابة النصوص تبعاً لمعايير مُمَأسسة في « الأدب » — معايير

قابلة للنقاش في كل حين ، ومتغيّرة تاريخياً على الدوام . ولقد قلتُ إن الخطاب النقدي ليس له مدلول محدد، بيد أنه يعمل على إقصاء طرائق كثيرة جداً في الكلام عن الأدب ، كما يجرّد كثيراً من النقلات والاستراتيجيات الخطابية من أهليتها ويعتبرها غير شرعية ، وغير نقدية ، وسفاسف . وسخاؤه على مستوى المدلول لا يضاهيه سوى تعصّبه الطائفي على مستوى الدال . وينبغي القول إن لهجات خطابية محلية قد يتمّ الاعتراف بها ، بل وتحمّلها في بعض الأحيان ، ولكن عليك ألاّ تبدو كمن يتكلم لغة أخرى مختلفة تماماً . وإذا ما فعلت ذلك فسوف تدرك بعنف أن الخطاب النقدي هو سلطة . وأن تكون ضمن الخطاب ذاته يعني أن تكون أعمى حيال هذه السلطة ، فأي شيء يمكن أن يكون طبيعياً وأبعد عن الهيمنة من أن يتكلم المرء بلسانه الخاص ؟

وسلطة الخطاب النقدي تتنقل على مستويات عدّة . فهي سلطة « تمارس بوليسيتها » على اللغة — فتحدد أنّ أقوالاً معينة ينبغي إقصاؤها لأنها غير مشاكلة للمقبول من القول . وهي سلطة تمارس بوليسيتها على الكتابة ذاتها ، فتصنّفها إلى الكتابة « الأدبية » و « اللا أدبية » ، العظيمة الخالدة والشعبية سريعة الزوال . وهي سلطة المرجع بمواجهة الآخرين — علاقات السلطة بين أولئك الذين يعرّفون الخطاب ويحافظون عليه ، وأولئك الذين يعترفون به . وهي سلطة تمنح شهادة لأولئك الذين يُحكَم أنهم يتكلمون الخطاب بصورة جيدة ولا تمنحها لغيرهم. وأخيراً ، ثمة علاقات السلطة بين المؤسسة الأكاديمية الأدبية ، حيث يحصل كل هذا ، ومصالح السلطة الحاكمة للمجتمع عموماً ، والتي

يجب تلبية حاجاتها الايديولوجية وإعادة إنتاج إرادة ملاكها من خلال المحافظة على الخطاب المعنّي ونشره .

ولقد حاولت أن أبيّن أن انتشارية الخطاب النقدي غير المحدودة نظرياً ، أي كونه غير مقتصر على « الأدب » إلا اعتباطاً ، هي مصدر ارتباك بالنسبة للقيميّن على الناموس . فموضوعات النقد ، شأنها شأن موضوعات الدافع الفرويدي ، هي بمعنى ما طارئة ، وقابلة للاستبدال . والمضحك هو أن النقد لم يدرك هذه الواقعة حقاً إلا حين التفت إلى مناهج نقدية أكثر طموحاً وصرامة طلباً للعون . واعتقدَ عندها أنه بزيادة قضمة مُحْكَمة من التحليل التاريخي هنا أو بابتلاع جرعة لا تسبّب الإدمان من البنيوية هناك ، يمكن أن يستثمر هذه المقاربات الغريبة نوعاً ما في زيادة رأسماله الروحي المتضائل . وعلى أية حال ، فقد ثبت أن الجزمة للقدم الأخرى . ذلك أنك لا تستطيع الانخراط في تحليل تاريخي للأدب مالم تدرك أن الأدب ذاته ابتكار تاريخي قريب العهد ؛ ولا تستطيع أن تطبّق أدوات بنيوية على **الفردوس المفقود** دون الاعتراف بأن من الممكن تطبيق هذه الأدوات ذاتها على **الديلي ميرور** . وهكذا فان النقد عاجز عن إسناد ذاته إلا إذا خاطر بفقدان موضوعه المحدد ؛ ولديه الخيار الذي لا يُحْسَد عليه في أن يفطس أو يختنق . أما حين تفرط النظرية الأدبية في الإلحاح على تضميناتها الخاصة ، فانها تنمّ عن كونها خارج الوجود .

ولقد أشرت إلى أن هذا هو أفضل شيء يمكن لها أن تفعله . فالنقلة المنطقية النهائية في سيرورة بدأتْ بإدراك أن الأدب وهم هي إدراك أن النظرية الأدبية وهم أيضاً . وهي ، بالطبع ، ليست وهماً بمعنى

أنني قد ابتدعت الأشخاص العديدين الذين ناقشتهم في هذا الكتاب : فنورثروب فراي واقعي ، وكذلك ف . ر . ليفيس . وإنما هي وهم أولاً بمعنى أن النظرية الأدبية ليست في الحقيقة ، وكما آمل أن أكون قد بينّت ، سوى فرع من الايديولوجيات الاجتماعية ، دون أية وحدة أو هوية تميّزها بصورة كافية عن الفلسفة ، وعلم النفس ، والأبحاث الثقافية والاجتماعية ؛ وهي وهم ثانياً بمعنى أن أملها الوحيد في تمييز ذاتها — متشبثةً بموضوع يُسمّى الأدب — هو أمل في غير محله . ويتعيّن علينا أن نستخلص ، إذاً ، أن هذا الكتاب ليس مدخلاً إلى النظرية الأدبية بقدر ما هو نعي لها ، وأننا قد انتهينا إلى دفن الموضوع الذي سعينا إلى نبشه .

وبعبارة أخرى ، ليس في نيّتي أن أواجه النظريات الأدبية التي تفحّصتها نقدياً في هذا الكتاب بنظرية أدبية خاصة بي ، تزعم أنها مقبولة أكثر سياسياً . والقارىء الذي ينتظر مترقّباً نظرية ماركسية لا بد أنه لم يقرأ هذا الكتاب بانتباه كاف . وثمة بالفعل نظريات ماركسية وأنوثية في الأدب ، وهي في رأيي أكثر قيمة من أي من النظريات التي ناقشتها هنا ، ولقد أشرت إلى مراجعها في الببلوغرافيا. ولكن هذه ليست النقطة الأساسية . فالنقطة الأساسية هي أن من غير الممكن الكلام عن «نظرية» أدبية دون إدامة الوهم الذي مفاده أن الأدب موجود بوصفه موضوعاً مميّزاً ومحدداً من المعرفة ، فضلاً عن أنه يجدر بنا أن نستخلص النتائج العملية المترتبة على حقيقة أن بمقدور النظرية أن تتعامل مع بوب ديلان وجون ملتون على حد سواء . ووجهة نظري الخاصة هي أن من المفيد أكثر أن ننظر إلى « الأدب » كاسم يطلقه الناس من حين

لآخر ولأسباب مختلفة على أنواع معينة من الكتابة ضمن حقل كامل مما يدعوه ميشيل فوكو « ممارسات خطابية » ، فاذا ما كان ثمة موضوع دراسة فهو هذا الحقل الكامل من الممارسات وليس فقط تلك التي التي تُدْمَغ في بعض الأحيان بدمغة « أدب » على نحو مبهم . لست أواجه النظريات التي عرضها هذا الكتاب بنظرية أدبية ، بل بنوع آخر من الخطاب — يمكن للمرء إذا شاء أن يدعوه خطاباً عن « الثقافة » ، أو « الممارسات الدالّة » أو سواها — يضمّ الموضوعات التي تعنى بها هذه النظريات الأخرى (أي « الأدب ») ، ولكنه يحوّلها من خلال وضعها في سياق أوسع .

ولكن ألا يعني هذا توسيع حدود النظرية الأدبية إلى درجة تفقد عندهـــا أي نوع من الخصوصيـــة أو التحديـــد ؟ ألا تصطدم « نظرية الخطاب » باشكاليات المنهجية وموضوع البحث ذاتها التي رأيناها في حالة الدراسات الأدبية ؟ ففي النهاية ثمة أيّ عدد من الخطابات وأي عدد من الطرائق لدراستها . بيد أن ما هو نوعي في هذا النوع الذي أقترحه من البحث هو عنايته بأنواع **الآثار** effects التي تُحْدِثها الخطابات ، والكيفية التي تحدثها بها . فقراءة كتاب في علم الحيوان لاكتشاف عالم الزرافات هو جزء من دراسة علم الحيوان ، أما قراءته لرؤية كيف تـــمّ بناء وتنظيم خطابـــه ، وتفحّص نـــوع الآثار التي تحدثها هذه الأشكال والصنعات لدى قرّاء محددين في وضعيات محددة ، فهو مشروع من نوع آخر . ولعله ، في حقيقة الأمر ، الشكل الأقدم من « النقد الأدبي » ، والذي يُعْرَف بعلم البلاغة rhetoric . فعلم البلاغة ، الذي بقيَ الشكل المعترف به من التحليل النقدي منذ المجتمع

القديم وحتى القرن الثامن عشر ، كان يتفحّص الطريقة التي تبنى بها الخطابات بحيث تحقّق آثاراً معنية . ولم يكن يهمّه أن تكون موضوعات بحثه قولاً أم كتابة ، شعراً أم فلسفة ، قصّاً أم تأرخة : ذلك أن أفقه لم يكن ليطال أقل من حقل الممارسات الخطابية في المجتمع ككل ، مركّزاً اهتمامه على فهم هذه الممارسات بوصفها أشكالاً من السلطة والإنجاز . ولا يعني هذا أنه تجاهل قيمة الحقيقة في الخطابات موضع البحث ، حيث غالباً ما يكون ذلك وثيق الصلة على نحو حاسم بأنواع الأثر الذي تحدثه الخطابات في قرائها ومستمعيها . لم يكن علم البلاغة « انسانوية » تهتم بتجربة البشر اللغوية بطريقة حَدْسية ، ولا هو « شكلانية » تستغرق في تحليل الصنعات الألسنية وحسب . لقد نظر إلى هذه الصنعات في ارتباطها بانجاز ملموس — فهي وسائل للمرافعة ، والإقناع ، والتحريض وهلمجرا — ونظر إلى استجابات الناس لخطاب في ارتباطها بالبنى الألسنية والوضعيات المادية التي يقومون فيها بوظائفهم . ولم يرَ القول والكتابة مجرد موضوعات نصيّة ، يتمّ تأملها جمالياً أو تفكيكها إلى مالا نهاية ، بل أشكالاً من الفعالية لا تنفصل عن العلاقات الاجتماعية الأوسع بين الكتّاب والقرّاء ، والخطباء والجمهور ، ورأى أنها غير قابلة للفهم خارج الغايات والشروط الاجتماعية التي تتجسّد فيها(١) .

وإذاً ، فان موقفي ، شأن كل المواقف الجذرية الأفضل ، هو موقف تقليدي بكل ما في الكلمة من معنى . وأنا أرغب في أن أستردّ

---

(١) انظر كتابي والتر بنجامين ، أو نحو نقد ثوري (لندن ، ١٩٨١) ، الجزء ٢ ، الفصل ٢ « تاريخ موجز لعلم البلاغة » .

النقدَ الأدبي من طرائق معينة في التفكير مطابقة للزيّ الحديث ، ومولعة بالجديه عملت على إغوائه — « الأدب » كموضوع ذي امتياز خاص ، « الجميل » بوصفه مفصولاً عن المحددات الاجتماعية ، وهلمجرا — وإعادته إلى السُبُل القديمة التي هجرها . وعلى الرغم من أن قضيتي تظلّ رجعية ، إلا أنني لا أعني أن علينا إحياء السلسلة الكاملة من المصطلحات البلاغية وإحلالها مكان اللغة النقدية الحديثة . لسنا بحاجة إلى فعل ذلك ، فثمة مفاهيم تشتمل عليها النظريات الأدبية التي تفحّصها هذا الكتاب تكفي لأن تتيح لنا القيام ببداية على الأقل . فعلم البلاغة ، أو نظرية الخطاب يشاطر الشكلانية ، والبنيوية والسيميائية اهتمامها بالصنعات الشكلية في اللغة ، ولكنه مثل نظرية الاستقبال مهتّم أيضاً بالكيفية التي تؤثّر بها هذه الصنعات عملياً عند « الاستهلاك » ؛ كما يمكن لاهتمامه بالخطاب بوصفه شكلاً من السلطة والرغبة أن يتعلّم الكثير من التفكيك والنظرية التحليلية النفسية ، أما اعتقاده أن الخطاب يمكن أن يكون شأناً تحويلياً من الوجهة الإنسانية فيتقاسم الكثير مع الانسانوية الليبرالية . وواقعة أن « النظرية الأدبية » هي وهم لا تعني أننا لا نستطيع أن ننقذ منها كثيراً من المفاهيم القيمّة من أجل نوع مختلف تماماً من الممارسة .

وبالطبع ، فان ثمة سبباً لاهتمام علم البلاغة بتحليل الخطابات . فهو لم يحللها لمجرد أنها موجودة ، شأن معظم أشكال النقد الأدبي اليوم والتي تتفحّص الأدب لحسابه الخاص . لقد أراد علم البلاغة اكتشاف الطرائق الأشد تأثيراً في المرافعة ، والإقناع والمناظرة ، ودرس البلاغيون هذه الصنعات في لغة أناس آخرين لكي يستخدمونها

في لغتهم بصورة مثمرة أكثر . وهذه فعالية « إبداعية » فضلاً عن كونها « نقدية » ، كما يمكن أن نقول اليوم : وكلمة « بلاغة » تغطي كلاً من ممارسة خطاب مؤثّر وعلم هذا الخطاب . وبالمثل ، فان من الواجب أن يكون ثمة مبرر لإلحاحنا على ضرورة تطوير شكل من البحث ينظر في أنظمة الأدلة والممارسات الدالّة المتنوعة في مجتمعنا ، من موبي ديك وحتى Muppet show ومن درايدن وجان — لوك غودار حتى صور النساء في الإعلانات والتقنيات البلاغية في التقارير الحكومية . إن كل نظرية ومعرفة هي « مصلحيّة » ، كما حاولت أن أبين من قبل ، أي أن بمقدورك أن تسأل دوماً لماذا يجد أحدٌ ما أن عليه إيجادها أصلاً. وإحدى نقاط الضعف البارزة في معظم النقد الشكلاني والبنيوي هي أنه عاجز عن الإجابة على هذا السؤال . فالبنيوي يتفحّص أنظمة الأدلة لأنها موجودة ، وإذ يبدو الدفاع عن هذا متعذّراً فانه يُضْطّر إلى أساس منطقي ما — دراسة أساليبنا في إضفاء المعنى سوف تعمّق معرفتنا النقدية لذواتنا — وهو أساس لا يختلف كثيراً عن المعيار الذي جاء به الانسانويون الليبراليون . وتكمن قوة قضية الانسانوي الليبرالي في قدرته على تحديد ما يجعل التعامل مع الأدب أمراً جديراً بالعناء . فهو يقول ، وكما رأينا ، إن الأدب يجعل منك شخصاً أفضل . وهذه هي نقطة الضعف أيضاً في قضية الانسانوي الليبرالي .

إن ضعف الإجابة الانسانوية الليبرالية لا ينجم عن اعتقادها أن الأدب يمكن أن يكون تحويلياً . وإنما هي ضعيفة لأنها تفرط عادة في تقدير هذه القوة التحويلية ، ناظرةً إليها بمعزل عن أي سياق اجتماعي محدد ، ودون أن تقوى على صياغة ما تعنيه بـ « شخص أفضل »

إلا بالتعابير الأشد ضيقاً وتجريداً . وهي تعابير تتجاهل عموماً أن كونك شخصاً في مجتمع الثمانينات الغربي يعني أن تكون مقيّداً إلى تلك الشروط السياسية التي بدأتُ هذا المدخل بايجازها ، وبمعنى ما مسؤولاً عنها . والانسانوية الليبرالية هي إيديولوجية أخلاقية ضاحوية* suburban ، تقتصر في ممارستها وإلى حد بعيد على الشؤون المتعلقة بالعلاقات بين الأشخاص . وهي في موضوع الزنا أقوى منها في موضوع السّلح ، واهتمامها القيمّ بالحرية ، والديمقراطية وحقوق الإنسان ليس ملموساً بما فيه الكفاية . فنظرتها إلى الديمقراطية ، مثلاً ، هي نظرة مجردّة ترى فيها صندوق الاقتراع ، وليس ديمقراطية نوعية،حية ، ممارسية يمكن أن تُعنى أيضاً،و بصورة ما،بعمليات وزارة الخارجية وستاندارد أويل . كما أن نظرتها إلى حرية الانسان مجرّدة أيضاً : فحرية أي فرد محدد تبقى حرية عرجاء وطفيلية ما دامت تعتمد على استغلال عمل الآخرين واضطهادهم . وقد يحتجّ الأدب على مثل هذه الشروط وقد لا يحتجّ ، لكنه ليس ممكناً أصلاً إلا بسببها . وكما يقول الناقد الألماني والتربنجامين : « ليس ثمة وثيقة ثقافية إلا وهي في الوقت ذاته سجلّ للبربرية»(٢) . أما الاشتراكيون فهم أولئك الذين يرغبون بانتزاع التطبيقات الملموسة ، والممارسية الكاملة من أفكار الحرية والديمقراطية المجردة التي تقرّها الانسانوية الليبرالية . وهذا هو السبب في أن كثيراً من الاشتراكيين الغربيين يقلقهم الرأي الانسانوي الليبرالي المتعلّق بالطغيان في أوروبا الشرقية، حيث يشعرون أن هذا

(*) من الضاحية .

الرأي لا يمضي بعيداً بما يكفي : فما هو ضروري لإسقاط هذه الأنظمة الطغيانية ليس مجرد المزيد من حرية التعبير ،بل ثورة العمال ضد الدولة .

وإذاً ، فان ما يعنيه أن تكون « شخصاً أفضل » يجب أن يكون ملموساً وممارسياً – أي معنياً بأوضاع الشعب السياسية ككل – وليس مجرّداً وضيقاً ، مقتصراً على العلاقات المباشرة بين الأشخاص والتي يمكن أن تكون مجرَّدة من هذا الكلّ الملموس . يجب أن يكون مسألة سجال سياسي وليس « أخلاقي » وحسب : أي يجب أن يكون سجالاً أخلاقياً أصيلاً وحقيقياً ، ينظر إلى العلاقات بين الخصائص والقيم الفردية وشروط وجودنا المادية ككل . والسجال السياسي ليس بديلاً للاهتمامات الأخلاقية : بل هو تلك الاهتمامات وقد اخِذَتْ على نحو جديّ بكل ما تنطوي عليه من مضامين . ويبقى أن الانسانوية الليبرالية محقة في رؤيتها أن ثمة غاية من دراسة الأدب ، وأن هذه الغاية ليست ، في النهاية ، أدبيةً هي ذاتها . وما يحاولون تبيانه هو أن للأدب **نفعاً**، على الرغم من أن هذه الكلمة ثقيلة جداً على مسامعهم . إن قلة قليلة من الكلمات هي التي تنفر منها الآذان الأدبية أكثر من كلمة « نفع » ، التي تذكّر بمشابك الورق ومجففات الشعر . ولقد جعلت المعارضة الرومانسية لإيديولوجيا الرأسمالية النفعية كلمة « نفع » كلمةً غير نافعة : فمجد الفن ، بالنسبة لعلماء الجمال ، هو لا نفعيته المطلقة. بيد أن قلة قليلة وحسب من بيننا هي التي تصدّق ذلك اليوم : فكل قراءة لعمل هي بالتأكيد انتفاع به من وجهة ما . ولعلنا لا ننتفع من

(٢) والتر بنجامين ، « إدوارد فوتش ، جامعاً ومؤرخاً » في شارع باتجاه وحيد وكتابات أخرى (لندن ، ١٩٧٩) ، ص ٣٩٥ .

موبي ديك في تعلّم صيد الحيتان ، لكننا « نحصل منها على شيء ما » حتماً. وكل نظرية أدبية تفترض مسبقاً نفعاً معيناً من الأدب ، حتى وإن كان ما تحصل عليه منه غير نافع مطلقاً. والنقد الانسانوي الليبرالي ليس مخطئاً في انتفاعه من الأدب ، بل مخطئ في خداع نفسه بأنه لا يفعل . فهو ينتفع به في تعزيز قيم أخلاقية معينة ، والتي آمل أن أكون قد بيّنت أنها لا تنفصل في الحقيقة عن قيم إيديولوجية معينة ، وأنها تنطوي في النهاية على شكل محدد من السياسة . وهذا لا يعني أن الانسانوية الليبرالية تقرأ النصوص « بنزاهة » ومن ثم تضع ما قرأته في خدمة قيمها . بل يعني أن القيم تحكم سيرورة القراءة الفعلية ذاتها ، وتُملي ما يضفيه النقد من المعنى على الأعمال التي يدرس . ولذا ، فانني لستُ بصدد الدفاع عن « نقد سياسي » يقرأ النصوص في ضوء قيم معينة متعلّقة بقناعات وأفعال سياسية معينة ؛ فكل نقد يفعل ذلك . والفكرة التي مفادها أن ثمة أشكال من النقد « لا سياسية » ليست سوى أسطورة تعزز انتفاعات سياسية معينة من الأدب وعلى نحو أشد فعالية . والاختلاف بين نقد « سياسي » ونقد « لا سياسي » هو مثل الاختلاف بين رئيس الوزراء والملك : فهذا الأخير يعزّز أهدافاً سياسية معينة بزعمه أنه لا يفعل ، بينما لا يجد الأول حرجاً في فعل ذلك . ومن الأفضل دوماً أن تكون صادقاً في هذه الأمور . فالاختلاف بين ناقد عُرْفي يتكلم عن « فوضى التجربة » لدى كونراد وولف ، والأنوثيّ الذي يتفحّص مالدى هذين الكاتبين من صور جنسانية ، ليس اختلافاً بين نقد لا سياسي ونقد سياسي . إنه اختلاف بين شكلين مختلفين من السياسة - بين أولئك الذين يصادقون على المذهب القائل إن

التاريخ ، والمجتمع والواقع الانساني ككلّ متشظٍّ ، واعتباطي وبلا اتجاه ، وأولئك الذين لديهم اهتمامات أخرى تنطوي على وجهات نظر بديلة فيما يتعلّق بالسبيل الذي يسير عليه العالم . وليس ثمة سبيل لحسم أي السياستين هي أفضل بالنسبة للنقد الأدبي . إذ يتعيّن عليك أن تساجل حول السياسة ذاتها . والمسألة ليست خلافاً حول وجوب تعليق « الأدب » بـ « التاريخ » أم عدم وجوبه : إنها مسألة قراءات مختلفة للتاريخ ذاته .

إن الناقدة الأنوثية لا تدرس التمثيلات الجنسانية لمجرد اعتقادها أنّ ذلك يعزز أهدافها السياسية . فهي تعتقد أيضاً أن الجنسانية والجنسية ثيمات مركزية في الأدب وضروب الخطاب الأخرى ، وأنّ أي عرض نقدي يكبتهما هو نقد ناقص على نحو خطير . وبالمثل ، فان الناقد الاشتراكي لا يرى الأدب مرتبطاً بالايديولوجيا والصراع الطبقي لأن مصالحه السياسية تقتضي ذلك ، فيسقطها اعتباطاً على الأعمال الأدبية . فهو أو هي يعتقدان أن هذه المصالح هي القوام الفعلي للتاريخ ، وأنها مادة الأدب الفعلية أيضاً ، لأن الأدب ظاهرة تاريخية . وما يمكن أن يبدو غريباً هو أن يحسب الناقد الأنوثي أو الاشتراكي أن تحليل مسائل الجنس أو الطبقة مسألة مصلحة أكاديمية وحسب — أي مسألة تقديم عرض للأدب كامل ومُرْضٍ . وما السبب في أن مثل هذا العرض أمرٌ يجدر القيام به ؟ إن النقّاد الانسانويين الليبراليين ليسوا منصرفين إلى عرض كامل وحسب للأدب : بل يرغبون أيضاً بمناقشة الأدب بطرائق تعمّق ، وتغني وتوسّع حياتنا . والنقّاد الاشتراكيون . والأنوثيون متفقون معهم تماماً في هذا : لكنهم يرغبون بالإشارة إلى أن مثل هذا التعميق والإغناء يستلزم تحويل مجتمع منقسم إلى طبقات

وأجناس . وهم يودّون لو يستخلص الانسانوي الليبرالي ما في موقفه أو موقفها من مضامين كاملة . وحين يعارض الانسانوي الليبرالي ذلك ، فان هذا سجال سياسي ، وليس سجالاً فيما إذا كان المرء « ينتفع » بالأدب أم لا .

لقد قلت من قبل إن أية محاولة لتعريف دراسة الأدب من حيث المنهج أو الموضوع هي محاولة مصيرها الفشل المحتوم . بيد أننا شرعنا الآن بمناقشة طريقة أخرى لتصوّر ما يميّز نوعاً من الخطاب عن آخر ، وهي طريقة ليست أنطولوجية (كيانيّة) أو منهجية وإنما **استراتيجية** . وهذا يعني السؤال أولاً ليس **عمّا هو** الموضوع أو **كيف** علينا أن نقاربه ، وإنما **لماذا** علينا أن ننهمك به أصلاً . ولقد أشرت إلى أن الإجابة الانسانوية الليبرالية على هذا السؤال هي في آن واحد معقولة تماماً وعديمة النفع كلياً ، على النحو الذي تُقَدَّم به . دعونا نحاول ملمسة الأمر قليلاً بالسؤال كيف يمكن لإعادة اكتشاف البلاغة التي اقترحتها (على الرغم من أنها قد تُدعى أيضاً وعلى حد سواء « نظرية الخطاب » أو « دراسات ثقافية » أو أي شيء آخر) أن تُسْهِم في جعلنا جميعاً أُناساً أفضل . إن الخطابات وأنظمة الأدلة والممارسات الدالّة من كل الأنواع ، من الفيلم والتلفزيون إلى القصّ ولغات العلم الطبيعي ، تُحْدِثُ آثاراً ، وتصوغ أشكالاً من الوعي واللاوعي ، تتعلّق تعلّقاً وثيقاً بصيانة أو تحويل أنظمة السلطة القائمة . ولذا فهي تتعلّق تعلّقاً وثيقاً بما يعنيه أن تكون شخصاً . ويمكن في الحقيقة أن نعتبر أن الايديولوجيا لا تشير سوى إلى هذه الصلة بين الخطابات والسلطة. وحالما نرى ذلك ، فان مسائل النظرية والمنهج يمكن أن يتاح لها الظهور

في ضوء جديد . فليست القضية أن نبدأ من إشكاليات نظرية أو منهجية معينة : بل القضية أن نبدأ مما نريد أن نفعله ، ونرى عندها أية مناهج ونظريات هي التي ستساعدنا على الوجه الأمثل في تحقيق هذه الغايات. فالحسم في مسألة استراتيجيتك لا يحدّد مسبقاً أية مناهج وموضوعات بحث هي الأكثر قيمة . وبقدر ما يتعلّق الأمر بموضوع البحث ، فانّ ما تقرر تفحّصه يتوقف كثيراً على الوضعية العملية . فقد يبدو أن من الأفضل أن تنظر إلى بروست والملك لير ، أو إلى برامج الأطفال في التلفزيون أو القصص الرومانسية الشعبية أو الأفلام الطليعية. والناقد الجذري ليبرالي تماماً في هذه المسائل : يرفض العقائدية التي تلحّ على أن بروست هو دوماً أجدر بالدراسة من إعلانات التلفزيون. فالأمر كله يتوقف على ما تحاول القيام به ، وفي أية وضعية . والنقاد الجذريون هم أيضاً ذوو عقول منفتحة فيما يتعلّق بمسائل النظرية والمنهج : فهم ينزعون لأن يكونوا تعدديين بهذا الصدد . وأي منهج أو نظرية تسهم في التوصل إلى الهدف الاستراتيجي المتمثّل في انعتاق الانسان ، وإنتاج « أناس أفضل » عبر التحويل الاشتراكي للمجتمع ، يمكن قبولها . البنيوية ، السيميائية ، التحليل النفسي ، التفكيك ، نظرية الاستقبال وهلمجرا : كل هذه المقاربات ، وغيرها ، لها تبصّراتها القيمة التي يمكن وضعها في حيزّ الاستخدام . ولكن من غير المرجّح أن تكون كل النظريات مذعانة للأهداف الاستراتيجية المعنيّة: ويبدو لي أن نظريات عدّة تفحصنّاها في هذا الكتاب من غير المحتمل أن تفعل ذلك . وإذاً ، فان ما تختاره أو تنبذه نظرياً يتوقف على ما تحاول أن تقوم به عملياً . وهذه هي الحال دوماً مع النقد الأدبي :

ولكنه غالباً ما يمانع كثيراً في التحقّق من هذه الواقعة . ففي أية دراسة أكاديمية نحن نختار الموضوعات والمناهج الإجرائية التي نعتقد أنها الأكثر أهمية ، وتقييمنا لأهميتها محكوم بأطر المصلحة المتجذّرة عميقاً في الأشكال العملية لحياتنا الاجتماعية . ولا يختلف النقّاد الجذريون في هذا الصدد عن غيرهم : ذلك أن لديهم طقماً من الأولويات الاجتماعية التي ينزع معظم الناس في الوقت الراهن إلى عدم الموافقة عليها . وهذا هو السبب في أنهم غالباً ما يصرفون النظر عنهم بوصفهم « ايديولوجيين » ، ذلك أن « الايديولوجيا » هي دوماً طريقة في وصف اهتمامات ومصالح الآخرين والسكوت عن اهتمامات ومصالح المرء الخاصة .

وما من منهج أو نظرية تقتصر على واحد وحسب من الاستخدامات الاستراتيجية بأية حال من الأحوال . بل يمكن لها أن تتنقّل في تشكيلة من الاستراتيجيات المختلفة ومن أجل تشكيلة من الغايات. ولكن ليست جميع المناهج مذعانة على السواء لغايات محددة . وعلينا أن نكتشف ، لا أن نزعم منذ البداية ، أن منهجاً معيناً أو نظرية معينة لن تكون مذعانة . وواحد من الأسباب التي منعتني من إنهاء هذا الكتاب بعرض لنظرية اشتراكية أو أنوثية هو اعتقادي أن مثل هذه النقلة قد تشجّع القارىء على ارتكاب ما يدعوه الفلاسفة (category mistake) فذلك قد يسوق الناس خطأً إلى التفكير أن « النقد السياسي » هو ضرب آخر من المقاربة النقدية مثل تلك التي ناقشتها ، مختلف في افتراضاته ولكنه من النوع ذاته في جوهره . ولمّا كنتُ قد أوضحت وجهة نظري في أن كل النقد هو سياسي بمعنى ما ، وبما أن الناس ينزعون إلى إطلاق

كلمة« سياسي »على النقد الذي لا تتفق سياسته مع سياستهم ،فإنه لم يعد ممكناً للأمر أن يكون كذلك . وبالطبع ، فان النقد الاشتراكي أو الأنوثي معنيّان بتطوير نظريات ومناهج ملائمة لأهدافهما : حيث ينظران في مسائل العلاقات بين الكتابة والجنسية،أو النص والايديولوجيا، الأمر الذي لا تفعله النظريات الأخرى عموماً . وهما يزعمان أيضاً أن هذه النظريات الخاصة بهما أكثر قدرة على التفسير من غيرها، لأنها إنْ لم تكن كذلك فلن يكون ثمة ميزة في تقويمها كنظريات . بيد أن من الخطأ رؤية خصوصية هذين الشكلين من النقد وكأنها تكمن في تقديم نظريات أو مناهج بديلة . فهما يختلفان عن غيرهما لأنهما يعرّفان موضوع التحليل على نحو مختلف ، ويملكان قيماً وقناعات وأهداف مختلفة،ويقدّمان بالتالي أنواعاً مختلفة من الاستراتيجية لتحقيق هذه الأهداف .

وأقول « أهداف » ، إذْ ينبغي ألاّ نعتقد أن لهذا الشكل من النقد هدف واحد وحسب . فثمة أهداف كثيرة ينبغي تحقيقها ، وطرائق كثيرة لتحقيقها بها . وفي بعض الوضعيات قد يكون الإجراء الأكثر خصوصية هو سبر كيف تُحْدِث الأنظمة الدالّة في نصّ« أدبي » آثاراً إيديولوجية معينة ؛ أو قد يكون مسألة فعل الشيء ذاته مع فيلم هوليوودي . وقد يثبت أن مثل هذه المشاريع هامة على نحو خاص في تدريس الأطفال الدراسات الثقافية ؛ ولكن قد يكون قيماً أيضاً استخدام الأدب لكي يعزز لديهم إحساساً بطاقة ألسنية تنكرها عليهم شروطهم الاجتماعية . فثمة انتفاعات بالأدب « طوباوية » من هذا النوع ، وتقليد خصب من الفكر الطوباوي الذي ينبغي ألاّ نصرف عنه النظر

بخفّة وتسرّع بوصفه « مثالياً » . بيد أن التمتّع بالنتاجات الفنية الثقافية ينبغي ألاّ يتمّ نفيه وإحالته إلى المدرسة الابتدائية تاركين الطلاب الأكبر سناً لشغل التحليل المقيت . فاللذّة ، والمتعة ، والآثار التحويلية الكامنة في الخطاب هي موضوع « ملائم » تماماً للدراسة « العليا » شأنه شأن وضع كراريس الدعاية البيورتيانية في التشكيلات الخطابية للقرن السابع عشر . وقد يثبت في مناسبات أخرى أن ما هو أكثر نفعاً ليس النقد أو التمتّع بخطاب الآخرين وإنما إنتاج المرء لخطابه الخاص . وهنا ، وكما هو الحال مع التقليد البلاغي ، قدتكون دراسة ما فعله الآخرون مفيدة . بيد أنك قد ترغب بتقديم ممارساتك الدالّة الخاصة لكي تُغْني ، أو تنافس ، أو تعدّل أوتحوّل الآثار التي تحدثها ممارسات الآخرين .

وضمن هذه الفعالية المتنوعة كلها ، سوف يكون لدراسة ما يُدعى الآن باسم « الأدب » مكانها . بيد أن علينا ألاّ نأخذ بمثابة افتراض مسبق أن ما يدعى الآن باسم « الأدب » سوف يكون في كل مكان وزمان بؤرة الاهتمام الأهم . فمثل هذه العقائدية لا مكان لها في حقل الدراسات الثقافية . والنصوص التي تسمى الآن « أدباً » سوف لن يتمّ إدراكها وتحديدها كما هي الآن ، حالما تعاد إلى التشكيلات الخطابية الأوسع والأعمق والتي هي جزء منها . ولسوف « تُعاد كتابتها » حتماً ، ويعاد نشرها ، ويُنْتَفَعُ بها على نحو مختلف ، وتُحْشَر في علاقات وممارسات مختلفة . وبالطبع ، فان الأمر قد كان على هذا النحو دائماً ؛ لكن أحد آثار كلمة « أدب » هو أن يمنعنا من إدراك هذه الحقيقة .

ومن الواضح أن لمثل هذه الاستراتيجية تضميناتها بعيدة المدى فيما يتعلّق بالمؤسسة . فهي تعني ، مثلاً ، أن أقسام الأدب كما نعرفها

اليوم في التعليم العالي ستكفّ عن الوجود . وبما أن الحكومة ، كما قلت، هي على وشك تحقيق ذلك وبسرعة وفعالية أشد مما أستطيع ، فان من الضروري إضافةُ أنّ المهمة السياسية الأولى عند أولئك الذين لديهم شكوك حيال التضمينات الايديولوجية لهذه التنظيمات الأقدامية هي الدفاع عنها بلا قيد أو شرط ضد انتهاكات الحكومة . لكن هذه الأولوية لا يمكن أن تعني التوقف عن التفكير بالكيفية التي يمكن لنا بها تنظيم الدراسات الأدبية بصورة أفضل على المدى البعيد . إن الآثار الأيديولوجية لمثل هذه الأقسام لا تكمن في القيم المحددة التي تنشرها وحسب ، بل وفي نزعها الضمني والفعلي لـ « الأدب » من مكانه بين الممارسات الثقافية والاجتماعية الأخرى . ومهما يكن ما سيحلّ مكان هذه الأقسام على المدى البعيد ــ علماً أنّ ما هو مطروح متواضع ، لأن مثل هذه التجارب ما تزال جارية في بعض نطاقات التعليم العالي ــ فانه سيشتمل بصورة أساسية على تعليم نظريات ومناهج التحليل الثقافي المختلفة . وواقعة أن أقسام التعليم العالي لا تقدم مثل هذا التعليم بشكل روتيني ، أو تقدمه « بصورة انتقائية » أو على الهامش ، هي واحدة من سماتها الأشد فضائحية وسخفاً . (لعل هنالك سمة أخرى أشد فضائحية وسخفاً هي تلك الطاقة الكبيرة الضائعة التي يُطْلَب من طلاب الدراسات العليا أن يصرفوها في موضوعات بحث غالباً ما تكون باهتة وزائفة لكي يقدموا أطروحات ليست في الغالب أكثر من تمارين أكاديمية عقيمة ، لا يكاد يقرؤها سواهم عادة) . ولم يقتصر أولئك الهواة الأنيقون، الذين يعتبرون النقد نوعاً من الحاسة السادسة العفوية ، على

إيقاع كثير من طلاب الأدب في خلط وتشوش عميقين طوال عقود عديدة ، بل عملوا أيضاً على تدعيم سلطة أولئك الذين هم في السلطة . فحين لا يكون النقد سوى موهبة أو مقدرة خاصة ، كأن تكون قادراً على أن تصفر وتدندن نغمات مختلفة في آن واحد ، فانه يكون آنئذ نادراً بما يكفي لأن يبقى بأيدي النخبة ، و « اعتيادياً » بما يكفي لأن لا يكون بحاجة لأي تبرير نظري مقنع . بيد أن الردّ ليس أن نستبدل بنزعة الهواية الشعثاء هذه احترافاً مهندماً يلحّ على تبرير ذاته أمام دافع الضرائب المشمئز . فهذا الاحتراف ، وكما رأينا ، محرومٌ بالمثل من أية مصادقة اجتماعية على فعالياته ، وهو لا يستطيع مطلقاً تفسير سبب اهتمامه بالأدب اللهم إلا تبويبه ، وإسقاط النصوص في أصنافها الملائمة ومن ثم الانتقال منها إلى علم الأحياء البحرية . فما دامت غاية النقد ليست تأويل الأعمال الأدبية وإنما السيطرة بروح نزيهة على أنظمة الأدلة الضمنية التي تولّد هذه الأعمال ، ما الذي يفعله النقد حالما يحقق هذه السيطرة ، التي لا تستغرق عمر المرء كله وربما ليس أكثر من بضع سنوات ؟

إن اولئك الذين يشتغلون في حقل الممارسات الثقافية من غير المحتمل أن يخطئوا رؤية فعاليتهم بوصفها مركزية تماماً . صحيح أنه ليس بالثقافة وحدها يحيا الرجال والنساء ، لكن غالبيتهم العظمى حُرمتْ كلياً عبر التاريخ من فرصة التمتّع بها ، بينما يمكن لتلك القلّة المحظوظة بما يكفي للتمتّع بها الآن أن تفعل ذلك على حساب عمل الآخرين المحرومين منها . وأية نظرية ثقافية أو نقدية لا تبدأ من هذه الواقعة شديدة الأهمية ، وتبقيها راسخة في ذهنها عبر فعالياتها ، من غير المحتمل في رأيي أن تكون جديرة بالاحترام . فليس ثمة وثيقة للثقافة إلا وهي أيضاً سجلّ للبربرية . ولكن حتى في مجتمعات لا تملك وقتاً للثقافة ، مثل مجتمعاتنا ، ثمة أزمنة وأمكنة تكتسي فيها الثقافة فجأة

أهميةً متجددةً ، مشحونة بدلالة تتجاوزها هي ذاتها . وثمة أربع من هذه اللحظات الكبرى واضحة في عالمنا . فالثقافة ، في حياة الأمم التي تكافح من أجل استقلالها عن الامبريالية ، لها معنى بعيد تماماً عن معناها في صفحات المراجعة في صحف الصانداي . :ذلك أن الامبريالية ليست مجرد استغلال لقوة العمل الرخيصة ، والمواد الخام ، والأسواق السهلة وإنما اجتثاث للّغات والعادات من جذورها — ليست مجرد فرض الجيوش الأجنبية وحسب ، وإنما فرض طرائق غريبة في معاناة التجربة . وهي لا تتجلى في ميزانيات الشركات والقواعد الجوية فقط ، بل يمكن اقتفاء أثرها إلى الجذور العميقة للكلام والتدليل . وفي مثل هذه الوضعيات ، والتي ليست جميعاً على بعد آلاف الأميال من عتبات بيوتنا ، ترتبط الثقافة على نحو حيوي جداً بالهوية المشتركة بحيث لا يعود ثمة حاجة للجدال حول علاقتها بالصراع السياسي . بل إن،هذا الجدال ، بعكس ذلك ، هو الذي يبدو أمراً غير مفهوم .

أما النطاق الثاني حيث يتحد الفعل الثقافي والسياسي صميمياً فهو حركة النساء . فمن طبيعة السياسة الأنوثية أن يكون للأدلة والصور، والتجربة المكتوبة والمُمَسْرحة دلالتها الخاصة . ويهتمّ الأنوثيون اهتماماً واضحاً بكل اشكال الخطاب ، سواء أكان أمكنةً تُحلَّل فيها رموز اضطهاد النساء ، أم أمكنةً يمكن فيها مجابهة هذا الاضطهاد. ففي أية سياسة تضع نصب أعينها مسألة الهوية والعلاقة ، واهتماماً متجدداً بالتجربة الحيّة وخطاب الجسد ، لا تحتاج الثقافة للجدال حول السبيل الذي تقيم به صلة وثيقة بالسياسة.وإن إحدى مآثر حركةالنساءحقاًهي تخليص عبارات مثل « التجربة الحيّة » و « خطاب الجسد » من تضميناتها التجريبية التي غلّفتها به نظريات أدبية كثيرة . وهكذا لم تعد « التجربة» الآن بحاجة لأن تدلّ على الفرار من أنظمة السلطة والعلاقات الاجتماعية

صوب اليقينيات المتميزة والخصوصية ، ذلك أن الأنوثية لا تميّز أي تمييز من هذا النوع بين مسائل الذات الانسانية ومسائل الصراع السياسي . وخطاب الجسد هو سياسة الجسد، وإعادة اكتشاف اجتماعيته عبر معرفة القوى التي تحكمه وتخضعه .

والنطاق الثالث هو « صناعة الثقافة » . فبينما راح نقّاد الأدب يُغَذّون الحساسية لدى أقليّة ، انشغلت أوساط واسعة من وسائل الإعلام في محاولة لتخريب هذه الحساسية لدى الأكثرية ؛ ومع ذلك يتواصل الزعم بأن من طبيعة الأشياء أن تكون دراسة غراي و كولينز ، مثلاً ، أكثر أهمية من تفحّص التلفزيون والمطبوعات الشعبية . ويختلف المشروع هنا عن الاثنين السابقين بطبيعته الدفاعية في جوهرها : فهو يمثل ردّ فعل نقدي تجاه ايديولوجيا ثقافية لدى آخر أكثر مما يمثل ملائمةً للثقافة مع حاجات المرء الخاصة . لكنه يبقى مشروعاً حيوياً على الرغم من ذلك . ونحن نعلم أن الناس في النهاية لا يصدقون كل ما يرونه أو يقرؤونه ؛ لكننا نحتاج أيضاً لمعرفة أكبر بالدور الذي تلعبه هذه الآثار في وعيهم العام، حتى لو لم تبد مثل هذه الدراسة النقدية سوى عملية إقناع ، من الناحية السياسية . إن السيطرة الديمقراطية على هذه الأجهزة الايديولوجية ، جنباً إلى جنب مع إيجاد بدائل شعبية لها ، ينبغي أن يكون في رأس جدول أعمال أي برنامج اشتراكي مستقبلي(٣).

أما النطاق الرابع والأخير فهو حركة كتابة الطبقة العاملة المنبثقة بقوة . إن الكادحين في بريطانيا العقد الأخير ، وبعد أجيال من الصمت، وبعد أن تعلّموا اعتبار الأدب فعالية شللية بعيدة عن متناولهم ، تنظّموا على نحو نشط لإيجاد أساليبهم وأصواتهم الأدبية الخاصة(٤) . وهذه

(٣) انظر ريموندوليامز ، اتصالات (لندن ، ١٩٦٢) ، وذلك من أجل بعض الاقتراحات العملية الهامة بهذا الصدد .

(٤) انظر جمهورية الأدب : كتابة الطبقة العاملة ونشرها المحلي (جماعة كوميديا النشر ، ٩ شارع بولاند ، لندن ، W13DG .

الحركة هي حركة تكاد تكون غير معروفة لدى الوسط الأكاديمي ، كما لم تنل أي تشجيع من الناطقين باسم الدولة ثقافياً ؛ وإنما هي دليل على قطيعة لها دلالتها مع علاقات الانتاج الأدبي المهيمنة . أما مشاريع النشر المشتركة والتعاونية فهي مشاريع مرافقة ، ولا تعنى بمجرد أدب مقرون إلى قيم اجتماعية بديلة ، وإنما بأدب يتحدى ويغيّر العلاقات الاجتماعية القائمة بين الكتّاب ، والناشرين ، والقراء وغيرهم من عمّال الأدب. ولأن مثل هذه المشاريع تستنطق التعريفات الحاكمة للأدب ، فان مؤسسة أدبية يسعدها الاحتفاء بـ أبناء وعشاق ، بل وبروبرت تريسل في بعض الأحيان ، لا تستطيع بسهولة أن تدمجها وتبتلعها.

وهذه النطاقات ليست بدائل لدراسة شكسبير وبروست. وإذا ما أمكن لدراسة مثل هؤلاء الكتّاب أن تصبح مشحونة بالطاقة ، والحماس والإلحاح شأن النشاطات التي أشرت إليها اتوّي ، فان على المؤسسة الأدبية أن تُسَرّ لا أن تتذمر . بيد أن حصول ذلك يبقى موضع شك ما دامت هذه النصوص حبيسة قمقم سحري يحول بينها وبين التاريخ ، وخاضعة لشكلانية نقدية عقيمة ، ومقمّطة على نحو زائف ومراءٍ بحقائق أزلية وتُستَخدَم في إثبات تحيزات يمكن لأي طالب متنورٍ نوعاً ما أن يدرك أن بالإمكان رفضها والاعتراض عليها . ولعل تحرير شكسبير وبروست من ضروب التحكم والسيطرة هذه يستلزم موت الأدب .

نحن نعلم أن الأسد أقوى من مروّض الأسود ، وكذا يعلم مروّض الأسود . والمشكلة هي أن الأسد لا يعلم ذلك . ومن الوارد أن يساعد موتُ الأدبِ الأسدَ على الاستيقاظ .

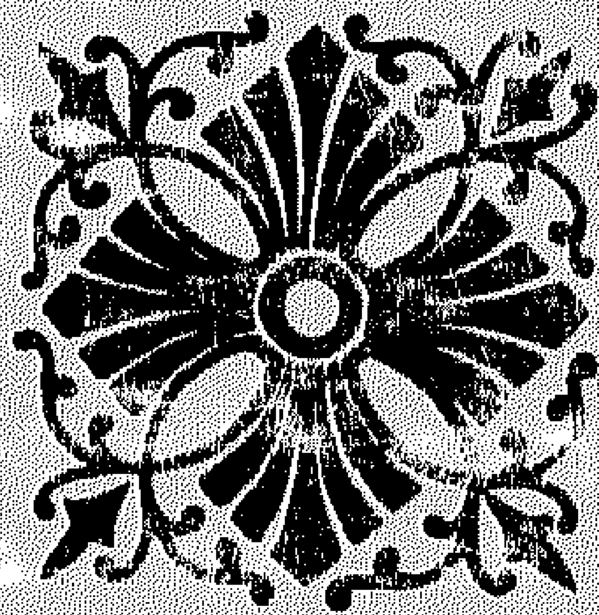
* * *

الفهرس



٣٠٠٠ ط١ /١١/١٩٩٥





طبع في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٥

سعر النسخة داخل القطر
٢٣٠ ل.س

في الأقطار العربية ما يعادل
٤٦٠ ل.س